

Viviane Cavalcante Pinto

**MEMÓRIAS DA DITADURA: REPRESENTAÇÕES SOBRE O
TRAUMA E A VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO (2004-
2009)**

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em História da
Universidade Federal de Santa
Catarina para obtenção do grau de
Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Busko
Valim.

Coorientador: Prof. Dr. Adriano Luiz
Duarte.

Florianópolis

2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Pinto, Viviane Cavalcante
MEMÓRIAS DA DITADURA: REPRESENTAÇÕES SOBRE O TRAUMA E A
VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO (2004-2009) / Viviane
Cavalcante Pinto ; orientador, Alexandre Busko Valim ;
coorientador, Adriano Luiz Duarte. - Florianópolis, SC,
2016.
157 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em História.

Inclui referências

1. História. 2. História; Cinema; Ditadura Militar;
História do Brasil. I. Busko Valim, Alexandre . II. Luiz
Duarte, Adriano. III. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. IV. Título.

SUBSTITUIR ESSA FOLHA PELA ORIGINAL ENTREGUE

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que foram importantes ao longo desta caminhada que foi o mestrado. Uma jornada árdua, dificultosa, cheia de intempéries, mas muito prazerosa. Agradeço ao meu orientador Alexandre Busko Valim, que com certeza, fez com que esta caminhada se tornasse mais exultante. Sempre compreensível diante minhas dificuldades, mas muito sábio para seguir esta caminhada ao meu lado. Em tempo algum esquecerei o carinho, a seriedade, paciência e gentileza com que compartilhou o seu conhecimento comigo. Foi um grande privilégio contar com sua orientação, tanto na graduação, como na pós. Todas minhas escolhas aqui apresentadas nesta pesquisa foram incentivadas pelo Alexandre. Muito obrigada!

É motivo de grande satisfação poder contar com a banca examinadora da dissertação composta por Rafael Rosa Hagemeyer, cuja leitura criteriosa e estimulante tenho tido o privilégio de contar desde o trabalho de qualificação e em pareceria em eventos (Cinema Pela Verdade e Cinema, Literatura e Materialismo histórico), e agora, finalmente, a banca examinadora da dissertação. Espero que possamos continuar essa jornada, talvez, no doutorado. Reinaldo Lindolfo Lohn, a quem tenho uma profunda admiração por suas pesquisas; Márcio Roberto Voigt, excelente professor e membro da linha de pesquisa a qual faço parte. Ao Adriano Duarte que foi meu professor durante a graduação e pós-graduação, e por quem guardo admiração e carinho. Agradeço também ao professor Waldir Rampinelli, que gentilmente aceitou a participação como suplente e análise da dissertação.

Minha família (mãe, Ba, Juarez e Pit), que embora tenhamos fortes divergências políticas e ideológicas é a maior incentivadora para superar todos meus desafios e dificuldades. Obrigada pelo carinho, paciência e amor, mesmo nos momentos em que não entenderam o motivo de tantas horas em frente ao computador e nervosismos para finalizar a escrita. Obrigada por todos os momentos que precisei e vocês me atenderam. Obrigada por me cobrarem disciplina e organização na escrita, e por me lembrarem do quanto batalhei para chegar até aqui. Amo vocês. Quero agradecer também ao maior presente que o mestrado me deu: As historiadoras, “amorinhas” Day, Liz e Cris. Minhas amigas historiadoras, companheiras no lazer e nas lutas. Se não fosse a parceria de vocês, e todas as histórias que vivemos juntas, certamente estes anos teriam sido muito difíceis.

Não posso deixar de agradecer, já emocionada, ao maior presente deste último ano de mestrado: Glauco. Meu melhor amigo, companheiro, e amor da minha vida. Seu carinho, paciência e motivações me tornaram mais forte, mais segura e mais feliz. Muito obrigada por não me deixar desistir e por sempre, - todos dias-, me incentivar a ir longe e mais longe... Profissionalmente, intelectualmente e como mulher. Obrigada pelo respeito e por suas convicções ideológicas. Admiro-te muito, meu “cricricri”, obrigada por fazer parte da minha vida.

Obrigada também pelo aprendizado proporcionado por meio do NEHCINE, e aos demais colegas que tive o prazer de compartilhar conhecimentos.

RESUMO

Tem sido recorrente no cinema brasileiro dos anos 2000 a abordagem de assuntos relacionados à ditadura militar brasileira. Tal percepção é possível por meio de dados divulgados pelo Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual (OCA), Agência Nacional do Cinema (Ancine) e Cinemateca Brasileira. O contexto no qual estas produções estão inseridas é marcado por grandes agitações políticas e exposição de “feridas” sobre o passado militar brasileiro. A fim de verificar os elos entre a representação fílmica e a memória da ditadura militar brasileira, esta pesquisa tem por objetivo analisar alguns filmes de longa-metragem brasileiros produzidos entre 2004 e 2009 que trazem em seus conteúdos assuntos relacionados com a temática da ditadura. A pesquisa parte do cinema e aborda também a atuação da imprensa no processo de construções de visões históricas sobre o tema, especificamente entre os anos 2004 e 2009. Dessa forma, tomamos por base argumentativa algumas reportagens do jornal *Folha de S. Paulo* e revista *Veja*.

Palavras-Chave: Ditadura militar; Cinema; imprensa; memória.

ABSTRACT

It has been recurrent in Brazilian cinema of the 2000s the issues related to the Brazilian military dictatorship approach. This perception is possible through data released by the Brazilian Observatory of Cinema and Audiovisual (OCA), National Cinema Agency (Ancine) and the Brazilian Cinematheque. The context in which these productions are inserted is marked by major political upheavals and exhibition of "wounds" on the Brazilian military past. In order to check the links between filmic representation and the memory of the Brazilian military dictatorship, this research aims to analyze some Brazilian feature films produced between 2004 and 2009 to bring in their content issues related to the theme of dictatorship. The research part of the film and also discusses the role of the press in the process of historical views of buildings on the subject, specifically between 2004 and 2009. Thus, we based argumentative some newspaper reports *Folha de S. Paulo* and *Veja* magazine.

Keywords: Military dictatorship; Movie; press; memory.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Filmes de ficção longa-metragem lançados em 2004-2009.....p.29

Tabela 2: Filmes de ficção utilizados para a construção do gráfico 1 e tabela 1.....137

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Panorama da produção cinematográfica com o tema ditadura (1960-2010)	p. 23
---	-------

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1. A DITADURA VAI AO CINEMA.....	23
1.1 CLOSE: PRODUÇÃO FÍLMICA 2004-2009.....	29
1.2 IMPRENSA E A CONSTRUÇÃO DAS MEMÓRIAS DA DITADURA 2004-2009	34
1.3. GOVERNO LULA E OS ENTRAVES POLÍTICOS.....	45
2. CINEMA, MEMÓRIA DA DITADURA E TRAUMA.....	53
2.1 HISTÓRIA SOCIAL DO CINEMA E A MEMÓRIA	61
2.2 <i>FILME: O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS.....</i>	<i>70</i>
2.2.1 Significações da narrativa: expectativa da espera	73
2.3 FILME: ZUZU ANGEL.....	77
2.3.1 Análise fílmica: A narrativa clássica e a esfera do visível.....	80
2.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRAUMA.....	88
3. BATISMO DE SANGUE, ANISTIA E VIOLÊNCIA 93	
3.1 ANÁLISE FÍLMICA: <i>BATISMO DE SANGUE.....</i>	<i>97</i>
3.1.1: Batismo de Sangue e relações com Brazil: A Report on Torture.....	104
3.2 A transição incompleta e a Lei da Anistia.....	107
3.3 Brasil e práticas de Tortura.....	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	127
ANEXO.....	137

INTRODUÇÃO

Refletir sobre a ditadura militar brasileira em tempos atuais é lembrar um passado ainda não esquecido e com muitas pendências. Foram vinte e um anos em que *ordem* era a palavra mais pronunciada, e *direito* a mais negada. O cenário esteve marcado por autoritarismo, Atos institucionais, eliminação de direitos civis, censura aos meios de comunicação, perseguição, prisão e tortura. Ainda que passados mais de cinquenta anos do Golpe Civil-Militar de 1964, fato que deu início a ditadura militar, muitas discussões sobre o período são constantemente lembradas pela historiografia, mídia jornalística e Cinema. Os filmes sobre o regime militar brasileiro estão inseridos numa rede de produção social, onde suas formas de representação nos revelam aspectos relacionados à conservação de memórias.

A fim de verificar os elos entre a representação fílmica e a memória da ditadura militar brasileira, esta pesquisa tem por objetivo analisar alguns filmes de longa-metragem brasileiros produzidos entre 2004 a 2009 que trazem em seus conteúdos assuntos relacionados com essa temática. O foco desta análise está nos filmes que tiveram maior visibilidade no cinema (bilheteria) e na mídia. São os filmes: *Zuzu Angel*¹ de Sérgio Rezende (2006), *O Ano em que meus pais saíram de férias*² de Cao Hamburger (2006) e *Batismo de Sangue*³ de Helvécio Ratton (2007).

O recorte temporal (2004 a 2009) justifica-se, em dois pontos que se complementam: Primeiramente em decorrência de grandes agitações políticas e exposição de “feridas” sobre o passado militar brasileiras ocorridas nesse período. E também pelo fato de que em 2004 completou-se 40 anos do golpe de 1964, onde discussões ideológicas e

¹ ZUZU Angel. Direção: Sérgio Rezende. Produção: Joaquim Vaz Carvalho. Roteiro: Sérgio Rezende e Marcos Bernstein. Rio de Janeiro: Toscana Audiovisual Ltda; Globo Filmes; Warner Bros Pictures, 2006. 110 min., son., color.

² ANO em que meus pais saíram de férias, O. Direção: Cao Hamburger. Produção: Caio Gullane, Cao Hamburger, Fabiano Gullane. Roteiro: Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert, Cao Hamburger. Coprodução: Globo Filmes, Lereby Produções, Gullane Filmes, Caos Produções, Miravista; Distribuição: Buena Vista International. 2006.97 min., son., color.

³ BATISMO de sangue. Direção: Helvécio Ratton. Produção: Helvécio Ratton. Roteiro: Dani Patarra e Helvécio Ratton, baseado no livro "Batismo de Sangue", de Frei Betto. Brasil, Downtown Filmes, 2006. CVD (110min).

historiográficas vieram à tona, o que denunciou um momento de transição e disputas por memórias. Tais debates ocorrem ao longo dos anos, sobretudo nos 25 anos da Lei de Anistia completados em 2009. Trata-se, portanto, de cinco anos onde ambos os temas (Golpe de 1964 e Lei Anistia) são revistos, e frutos de muitas controvérsias na imprensa, no Cinema e na historiografia

Pretende-se dessa forma relacionar essas representações com as novas repercussões e debates sobre a ditadura e Direitos Humanos no Brasil. Além dos citados filmes, são também utilizados como fonte para compreensão do contexto político de produção destes filmes, reportagens sobre a ditadura militar e governo do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva no jornal *Folha de S. Paulo*, e revista *Veja*. Estas reportagens servem como parâmetro de discussão em relação a memória da ditadura, no sentido de observar os distintos posicionamentos destes meios.

Cabe mencionar que os três filmes que são analisados com maior detalhamento neste trabalho, não correspondem a uma representatividade única ou “oficial” das memórias da ditadura no cinema. Os três filmes são distintos no que diz respeito a estrutura narrativa, mas possuem duas questões em comum: o trauma da violência política e o contexto da década de 1970. Os filmes tendem a focalizar aqueles que foram vítimas da tortura, por meio da representação de presos políticos como o caso do filho de *Zuzu Angel* e os frades dominicanos em *Batismo de sangue*. Esta mesma questão é representada de forma indireta em *O ano em que meus pais saíram de férias*, onde o filho de um preso político aguarda por notícias de seus pais que são perseguidos pela repressão.

Em todos os casos, a problemática da violência como um problema social é colocado em foco. Dessa forma, questiona-se o papel dos Direitos Humanos no Brasil, uma vez que a tortura quando relacionada a ditadura foi permitida. Passadas décadas após o fim do regime ditatorial, essa mesma questão foi evidenciada e questionada por meio da imprensa, principalmente no que diz respeito a interpretações da Lei da Anistia.

Filmes que reportam à Ditadura já foram analisados em pesquisas anteriores, como por exemplo: o trabalho de conclusão de Curso de Paola Roberta Perez, que pesquisou sobre a ditadura brasileira, partindo da literatura de testemunho e relacionando a ela a filmografia lançada sobre este tema. Dentre algumas obras, ela utiliza o

filme e livro *Batismo de Sangue*.⁴ Adriana Junges⁵ também produziu em seu trabalho final de graduação um estudo das relações entre História e Cinema, por meio do filme de Helvécio Ratton. A fim de descobrir de que forma o filme *Batismo de sangue* contribui para a memória sobre a ditadura, Sara Carolina Duarte Feijó⁶ pesquisou sobre esta relação em sua dissertação de mestrado. Maria Luiza Rodrigues de Souza⁷ analisa as narrativas cinematográficas sobre a ditadura produzidas no Brasil e Argentina. Caroline Gomes Leme⁸ que examina a filmografia com o tema ditadura nos anos 1979 a 2009.

Reconhecendo-se a importância dos trabalhos já realizados, verifica-se a necessidade de complementar estas pesquisas com um olhar histórico mais abrangente, observando não apenas a produção fílmica, como também, o contexto político de produção em que os filmes são produzidos. Dessa forma, temos como referencial a *História Social do Cinema* que busca analisar o papel do cinema como agente social nos processos históricos, capaz de veicular representações (ideias, normas, comportamentos, etc.) para um público amplo e heterogêneo. Para efetuar uma análise aprofundada, é necessário a relação de fontes, ou seja, fomentar o diálogo entre os filmes analisados e outros tipos de fontes como jornais, revistas e outros materiais audiovisuais, etc, mediante o circuito emissão/produção, circulação e recepção.⁹

O contexto de produção destes filmes foi repleto de discussões sobre as memórias da ditadura. Os possíveis entraves e polêmicas sobre a ditadura em tempos atuais estão relacionados com a Lei de Anistia (lei 6.683/79) que dificulta que torturadores sejam réus em processos. A permanência desta lei implica na falta de apuração de fatos, de crimes outrora cometidos. Deste modo, verifica-se que as representações da

⁴ PEREZ, Paola Roberta. *A escrita e a imagem: Semelhanças e diferenças presentes na literatura de testemunho e no cinema nacional* Campinas. 2008.46p. Trabalho de Conclusão de curso (TCC). Instituto de Estudos da Linguagem - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

⁵ JUNGES, Adriana. *Batismo de sangue: as representações do período ditatorial no Brasil na década de 60*. 2011. 72p. Trabalho de Conclusão de curso (TCC). Centro Universitário Franciscano - UNIFRA, Santa Maria/Rs.

⁶ FEIJÓ, Sara Carolina Duarte. *Memória da resistência à ditadura: uma análise do filme Batismo de Sangue*. 2011. 158p. Dissertação (Mestrado). Programa de pós-graduação em História Social, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

⁷ RODRIGUES DE SOUZA, Maria Luiza. *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1973-1983)*. 2007.235p. (Tese Doutorado). Universidade de Brasília.

⁸ LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Unesp, 2013.

⁹ VALIM, Alexandre B. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro F; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, p.284.

ditadura que o cinema produziu nos últimos anos, independente de suas intenções e visões políticas sobre o passado ditatorial, produzem uma nova memória resgatada com base não apenas no passado, mas principalmente no cenário político atual.

Esta pesquisa está dividida em três capítulos: Tendo como base principal os dados da Ancine e Cinemateca Brasileira, no primeiro capítulo é exposto um panorama das produções nacionais de filmes sobre a ditadura militar desde a década de 1960 até 2010. Ainda que não seja o foco dissertar sobre toda a produção fílmica com esse tema, é importante perceber a recorrência desse tema no cinema, ao longo dos anos. Dentro do recorte da pesquisa 2004 a 2009, os filmes produzidos são observados em relação com os outros, a fim de examinar as diversas formas de tratamento do tema. Quais os temas recorrentes, o que é enaltecido, o que é ocultado, e de que forma estas representações se relacionam com o contexto em que foram produzidas.

A partir da exposição dos filmes sobre a ditadura, bem como a quantidade de produções e seus temas presentes, esse primeiro capítulo tem por objetivo também, dialogar estas temáticas a partir da análise das principais questões e polêmicas divulgadas pela imprensa no recorte temporal da pesquisa 2004 a 2009. Objetivamos desta forma, discutir a construção discursiva sobre a ditadura militar realizada pela grande imprensa, a fim de observar de quais formas a mídia interpreta, dialoga, relembra as memórias da ditadura. É necessário também, examinar historicamente o governo do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva e ações do PT (Partido dos Trabalhadores) ocorridas nestes anos.

No segundo capítulo, as preocupações metodológicas com a análise fílmica e a importância da História Social do cinema são postas. Questões relacionadas à memória da ditadura no cinema também fazem parte deste segundo capítulo, tendo como foco a análise fílmica do filme *O Ano em que meus pais saíram em férias* e *Zuzu Angel*. As conexões que podemos estabelecer a partir dos filmes, tornam-se enriquecedoras com base em reflexões sobre o trauma.

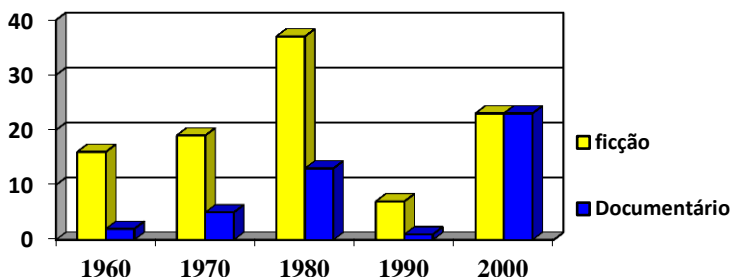
No terceiro capítulo, propomos uma articulação com os temas apresentados no primeiro capítulo (contexto político de produção dos filmes, entraves políticos, entre outras questões) com os Direitos Humanos. Nesta parte, a transição incompleta para a chamada ‘democracia’ é revista a partir do ponto de vista histórico. Nessa orientação, é necessário aprofundar as ações governamentais em relação aos Direitos Humanos no período pós-ditadura bem como suas implicações jurídicas na Lei da Anistia. Estes temas podem ser relacionados com a temática do filme *Batismo de Sangue* que expõe de

forma explícita as ações violentas do Estado nos anos da ditadura. Alguns apontamentos sobre o documentário *Brazil: A Report on Torture* de Hannah Eaves (1971), são colocados a fim de contextualizar determinados temas representados no filme.

1. A DITADURA VAI AO CINEMA

Não é recente a representação fílmica de memórias da ditadura no cinema brasileiro, em especial nos anos 2000, onde é perceptível quantidade significativa de produções com esse tema. Diversas são as formas de representação e esta demanda não é algo exclusivo deste período. Ainda que não seja objetivo desta pesquisa dissertar sobre as produções cinematográficas de décadas anteriores aos anos 2000 e demais períodos além do recorte temporal desta pesquisa (2004 a 2009), é importante observar a recorrência deste tema no cinema brasileiro. Longe de propor uma trajetória completa deste tema no cinema, e de abarcar a totalidade destas produções, fez-se necessário a disposição destes filmes no gráfico 1, que de forma parcial, apresenta-nos a demanda destas produções:

Gráfico 1: Panorama da produção cinematográfica com o tema ditadura (1960-2010)



Fonte: Elaboração própria a partir de dados coletados na Agência Nacional de Cinema (Ancine) e Cinemateca Brasileira.

Para a elaboração do gráfico 1, foi levado em consideração dados fornecidos pelo Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual (OCA), e banco de dados da Agência Nacional do Cinema (Ancine). O OCA publica regularmente dados de produções cinematográficas em seu site, e dessa forma, foram consultados os seguintes relatórios: Filmes lançados 1995-2009 por gênero, filmes nacionais 1995-2009 por renda e público, Filmes brasileiros 2009, Filmes brasileiros 2010 e Série histórica de filmes lançados 1995-2009.¹⁰ Para a obtenção da quantidade

¹⁰ Relatórios disponíveis em < www.ancine.gov.br/oca>. Acesso em: 28 de maio. 2013

de filmes das décadas de 1960 a 1990, foi utilizada a filmografia disponível na Cinemateca Brasileira. Utilizamos também, estudos recentes da socióloga Caroline Gomes Leme, que efetuou um trabalho detalhado de pesquisa sobre filmes brasileiros de ditadura militar das décadas de 1970 a 2000.¹¹

Cabe ressaltar que nos dados constantes do gráfico, não entram em questão os filmes e documentários independentes, curta metragens, e produções estrangeiras sobre este tema. Além do mais, há algumas divergências no que diz respeito ao ano de lançamento dos filmes que nem sempre são os mesmos encontrados nos sites das respectivas produções. Por esta razão, opta-se pelo ano de lançamento constante nos relatórios da Ancine. Toda a filmografia utilizada para a construção desse gráfico, está disponível em anexo.

Estes filmes não seguem uma mesma tendência na questão visual e narrativa. Posto que de acordo com classificação da Ancine e Cinemateca, eles estão catalogados de acordo com o gênero ‘ficção’ ou ‘documentário’. Nesse sentido, é válido salientar o que José D’Assunção Barros discorre sobre filmes com temas históricos. Ele argumenta que o uso da ambientação histórica em filmes, documentários sobre fatos históricos, bem como ficções construídas num contexto definido, são formas de representação da História e, guardadas as diferenças, fazem parte do que ele chama de “Filmes de História”.¹² Partindo desta perspectiva, ainda que os filmes sobre a ditadura possuam suas características próprias e, portanto, são distintos entre si, são entendidos aqui na forma de “filmes de ditadura”.

Como o objetivo de exame no filme são as formas de representação e elos de ligação com a memória, a pesquisa se aprofunda e permite maiores debates se feitas em filmes de longa-metragem de ficção, pois:

[...] permite em todos os casos uma aguda leitura da realidade social e histórica, o que implica dizer que o historiador ou o analista da fonte documental cinematográfica sempre poderá almejar enxergar por trás de um filme algo da sociedade que o produziu, e que poderá analisar a

¹¹ LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Unesp, 2013.

¹² BARROS, José D’Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: _____; NÓVOA, Jorge (orgs). *Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema*. Petrópolis: Apicuri, 2008. p.76-80.

fonte fílmica como um produto complexo que se vê potencializado pelo fato de que para ela confluem diversos tipos de linguagens e materiais discursivos denunciadores de uma época, de caminhos culturais específicos, de agentes sociais diversos, de relações de poder bem definidas, de visões de mundo multidiversificadas”¹³

Nos anos 1960 e 1970 os filmes produzidos embora articulem com o momento político e histórico que estão inseridos, são antes, filmes *sob* a ditadura que surgiram em meio a repressão e censura, A exemplo de *Desafio*, de Paulo César Saraceni (1965) e *Terra em transe*, de Glauber Rocha (1967). Este último, apesar de não ter uma narrativa linear, representa em suas cenas marcantes, personagens estereotipados criando uma ficção alegórica e crítica sobre a ditadura. O *Desafio* aborda diretamente a situação política após o golpe de Estado. Estes dois filmes tiveram problemas com a censura, sendo, porém, muito bem recebidos e premiados no festival internacional de Cannes.¹⁴ Na década seguinte, temos filmes como *Bom Burguês* de Oswaldo Caldeira (1979), *Bye bye Brasil* de Cacá Diegues (1979), e outros.

É notável que nos anos 1980 e 2000 haja um maior número de produções. Em 1980 são produzidos mais de trinta filmes com o tema e muitos deles produzidos pela Embrafilme ou frutos do chamado “Cinema boca de lixo”, filmes produzidos com baixo orçamento. Caroline Gomes Leme ao dissertar sobre filmes pertencentes a esta década, argumenta que em níveis comerciais o filme *Pra frente, Brasil* de Roberto Farias de 1983, teria sido reconhecido como o pioneiro na exposição direta da ditadura e tortura. Ela chama atenção para outros dois filmes que seriam os “pioneiros esquecidos” que foram lançados antes do filme de Roberto Farias: *E agora José, tortura do sexo* de Ody Fraga (1980) e *Paula, a história de uma subversiva* de Francisco Ramalho Jr (1980)¹⁵, filmes que não tiveram a mesma repercussão que *Pra frente, Brasil*. Um dos motivos para essa questão segundo Leme, é que o filme de Ody Fraga, possui um subtítulo “tortura do sexo” que trouxe uma conotação sexual à tortura, onde é tênue a linha que separa

¹³ Ibidem, p.56.

¹⁴ SIMÕES, Inimá Ferreira. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. do SENAC: Ed. Terceiro Nome, 1999. p.93.

¹⁵ LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Unesp, 2013. P. 10- p.19.

a possível “denúncia” da apologia.¹⁶ No caso de *Paula, a história de uma subversiva* sua repercussão foi tardia.¹⁷

Na década de 1990 há uma queda na produção fílmica, fruto do fim da Embrafilme no governo Collor, resultado da sua política de ‘modernização’ que dentre algumas medidas, fechou o Ministério da Cultura e órgãos federais nesse âmbito. Dessa forma, o cinema sofreu grandes abalos, em vista que a produção de filmes até 1990 contava com este financiamento. Além dessa providência foi extinta a “cotação” de tela que exigia a produção mínima no cinema nacional. Tais ações ocorreram sem a adoção de outros meios para o amparo do cinema nacional, que ficou conhecido nos anos 1990 como o período de menor lançamento cinematográfico brasileiro. O Cenário muda com a lei do Audiovisual (Lei 8.685) de 1993 que possibilitou a produção e distribuição de filmes, momento em que se denominou de ‘retomada’.¹⁸

Relevante mencionar que embora os investimentos advindos das leis de incentivo tenham proporcionado uma ampliação da produção de filmes, e ainda que não fosse uma vontade primordial alcançar o mercado internacional, os filmes brasileiros tiveram que adotar novas técnicas, no que diz respeito a iluminação, figurino, cenários, movimentos de câmeras e etc. Tais medidas podem ser entendidas pelo fato de que a Lei do Audiovisual possibilitou condições para que as distribuidoras internacionais instaladas no Brasil investissem em filmes brasileiros. Logo, produtoras como a Warner, Fox, Columbia e distribuidoras como a Lumière passaram a atuar como co-produtoras. O que antes era distribuído pela Embrafilme, passa a ser feita pelas distribuidoras privadas.¹⁹ Dessa forma, estes filmes possuíam temas variados e a linguagem cinematográfica caminhava ao encontro dos modelos de filmes estadunidenses, numa tentativa de agradar o público estrangeiro.²⁰

Faz parte da produção de filmes dos anos 1990, *O que é isso companheiro?* De Bruno Barreto (1997), inspirado na obra de mesmo nome de Fernando Gabeira. Apesar de ter como tema a ditadura militar e o caso o sequestro do embaixador dos EUA, e por mais que seja talvez

¹⁶ Ibidem, p.15.

¹⁷ LEME, Caroline Gomes. *Op cit.*,p.19.

¹⁸ CATELLI, Rosana Elisa e CARDOSO, Shirley Pereira. O cinema brasileiro contemporâneo: retomada e diversidade. *Revista Universitária do audiovisual*, UFSCAR, 2009. p.1. Disponível em < <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1670>>. Acesso em 18 de mar. 2014.

¹⁹ LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: Das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005. p.123.

²⁰ RAMOS, Alcides Freire. Temas históricos no cinema brasileiro da década de 90. *Revista universitária do Audiovisual*, UFSCAR, 2007.p.2.

uma tentativa de trazer à tona as cicatrizes da ditadura, o filme parece ser um retrocesso, pois demonstra os militantes de forma superficial, como ‘amadores’ enquanto que os policiais entram em foco no filme. Tal percepção está em concordância com o fato ocorrido anos após o lançamento do filme. A família de Virgílio Gomes da Silva, guerrilheiro que teria comandado o já mencionado sequestro, processou o diretor Bruno Barreto, por ter maculado a imagem de Virgílio, ao representá-lo apenas por seu codinome ‘Jonas’ e pelas características do personagem que foi representado como uma pessoa fria.²¹

Marcelo Ridenti ainda nos anos 1990, ao comentar sobre filmes de ditadura, em especial sobre o filme supracitado destacou uma tendência na produção de filmes sobre esta temática a partir de clichês como maniqueísmos²² e longas de cenas de tortura, quase sempre com a presença do *pau-de-arara*, um dos meios mais conhecidos para a utilização de torturas em depoimentos nos anos de ditadura. Ele problematizou também as complexidades da história recente sendo utilizada para compor filmes. Como exemplo, ele cita uma reportagem do jornal *O Estado de S. Paulo*, onde traz a fala da atriz Fernanda Torres que faz a seguinte afirmação: “Precisamos atingir os jovens, eu não aprendi nada disso na escola, o cinema tem de ajudar o brasileiro a descobrir a complexidade da história recente do país.”²³ Em “resposta”, Ridenti salienta que esta percepção não é possível por meio do cinema, e complementa: “(...)o mérito do filme é apenas o de tocar num assunto que parecia esquecido ou ignorado pelo público.”²⁴ Ridenti não foi o único²⁵ a dissertar sobre a relação do cinema com as memórias da ditadura e tecer considerações sobre este filme, que ganhou um destaque negativo nos anos 1990.

Nos anos 2000 a ditadura se faz presente nas representações fílmicas e a quantidade é aproximada dos anos 1980. São mais de duas dezenas de filmes que diferentes a sua maneira, problematizam questões ainda pendentes referente ao passado militar. Sobre esta tendência, duas reportagens do jornal *Folha de S. Paulo* enfatizam esta concepção. A primeira delas intitulada “O Cinema pega em armas”²⁶ do colunista José

²¹ MELO, Murilo Fiúza. Primeiro desaparecido foi morto sob tortura. *Jornal Folha de S. Paulo*, 25 jun. 2004. p.5.

²² RIDENTI, Marcelo. Que história é essa?. In: Reis Filho, Daniel Aarão. (Org.). *Versões e ficções - o sequestro da História*. São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 1997. p. 11-30.

²³ Ibidem, p.27.

²⁴ Idem.

²⁵ Vide outros artigos presentes no livro Reis: Filho, Daniel Aarão. (Org.). *Op. Cit.*,

²⁶ COUTO, José Geraldo. O cinema pega em armas. *Jornal Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 de jan. 2004.p.E 1.

Geraldo Couto, chama atenção para o uso do cinema como forma de relembrar as faces mais sombrias da ditadura. Ele se refere especificamente a três filmes que seriam lançados ao final do ano de 2004, *Voo cego rumo ao sul* de Hermano Penna, *Cabra-Cega* de Toni Venturi e *Conspiração do Silêncio* de Ronaldo Duque, todos os filmes de ficção longa-metragem. Geraldo Couto, nessa reportagem, enfatiza as proximidades das histórias representadas nos citados filmes com a “realidade”. Um dos exemplos utilizados por ele é a personagem Alice de *Conspiração do silêncio* que é baseada na guerrilheira Criméia Alice, uma das poucas sobreviventes da Guerrilha do Araguaia.

Em outra reportagem, o jornalista Cássio Starling faz menção a exposição do ‘horror’ em documentários como “Tempos de Resistência” de André Ristum (2004), algo que segundo o jornalista, estaria longe dos maniqueísmos representados em outras produções.²⁷ Em 2006, outra reportagem do mesmo jornal sublinhou a recorrência de filmes e documentários sobre a ditadura, no 39º Festival de Cinema de Brasília.²⁸

Pertinente nomear que essa década, foi um período de agitações no campo do cinema, devido a novas propostas governamentais. Uma das primeiras ações nesse setor foi a transferência da Ancine que até 2003 estava sob a supervisão da Casa Civil da Presidência, para o Ministério da Cultura. Além do mais, fez parte do projeto de mudanças, a possibilidade de criação de uma nova agência, a Ancinav (Agência Nacional do Cinema e Audiovisual). O cinema no pós-retomada se sustentava por meio da Lei Rouanet,²⁹ e leis específicas para o audiovisual e fundos geridos pela Ancine. A iniciativa do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva em remodelar o setor do cinema por meio da criação da Ancinav, esteve pautado em fiscalizar e regular atividades cinematográficas e audiovisuais e de comunicação de massa, além proporcionar novos investimentos na área do cinema. Tal proposta proporcionaria uma maior difusão de filmes brasileiros e redes de televisão e parcerias de canais de televisão com a produção de filmes.³⁰

²⁷CARLOS, Cássio Starling. Filme traz à luz o lado mais negro da ditadura. *Jornal Folha de S. Paulo*, 21 de nov. 2006. p. E 4.

²⁸ARANTES, Silvana. Festival de Brasília gira à esquerda. *Jornal Folha de S. Paulo*, 28 jun. 2004. p.5.

²⁹Lei Rouanet autoriza a destinação de parte de recursos advindos do imposto de renda para financiamento de obras culturais.

³⁰FORNAZARI, Fabio Kobol. Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav. *Rev. Adm. Pública* [online]. 2006, vol.40, n.4, p.656 ISSN 0034-7612. Disponível em

O que a princípio foi saudado por cineastas e profissionais do cinema, passou depois a ser polêmico, pois, emissoras de televisão – em especial a Rede Globo- rejeitaram a proposta por receio de imposições em relação à programação. Além do mais, a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais em suas telas, seria para os contrários ao projeto, um atentado à liberdade de expressão.³¹ Devido a grandes debates e polêmicas que a possibilidade de criação deste órgão fomentou, Lula acabou por arquivar o projeto. Contudo, a Ancine anunciava uma crise para o ano de 2007, devido ao possível fim da Lei Rouanet que expiraria em dezembro de 2006. A crise ocorreria porque quase 100% dos filmes produzidos utilizam deste mecanismo.³² Antes da escassez do cinema iniciar, foi aprovado em novembro de 2006 o projeto de lei que criou o fundo setorial do audiovisual, ampliando recursos para produções no cinema e televisão.³³

1.1 CLOSE: PRODUÇÃO FÍLMICA 2004-2009

Apresentaremos nesse tópico, os filmes de ficção e longa-metragem produzidos entre os anos 2004 e 2009, e teceremos breves comentários sobre algumas destas produções, a fim de destacarmos algumas temáticas que se destacam nos filmes:

Tabela 1: Filmes de ficção longa-metragem lançados em 2004-2009

ANO	TÍTULO	DIRETOR	PRODUTORA	DISTRIBUIDORA
2004	A dona da História	Daniel Filho	Lereby Produções	Buena Vista
2004	Benjamin	Monique Gardenberg	Dueto Produções e Publicidade	Europa / MAM
2004	Voo cego rumo ao sul	Hermano Penna	Luz XXI Cine Video Ltda	Nada consta
2005	Cabra Cega	Toni Venturi	Olhar Imaginário	Europa / MAM
2005	Quase dois irmãos	Lúcia Murat	Taiga Filmes e Vídeo	Imovision
2006	Araguaya - Conspiração do	Ronaldo Duque	Ronaldo Duque & Associados	Polifilmes

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-76122006000400008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 26 de setembro de 2011.

³¹ ANTUNES, Cláudia. Outro Tabu. *Jornal Folha de S. Paulo*, 18 de dez. 2004. p. 02.

³² Ancine prevê crise no cinema em 2007. *Jornal Folha de S. Paulo*, 21 de nov. 2006. p.4

³³ ARANTES, Silvana. Câmara aprova criação do Fundo Setorial do Audiovisual. *Jornal Folha de S. Paulo*, 24 de nov. 2006. p.A12.

	Silêncio			
2006	O Ano em que meus pais saíram de férias	Cao Hamburger	Caos Produções Cinematográficas	Buena Vista
2006	1972	José Emílio Rondeau	Grupo Novo de Cinema e TV	Buena Vista
2006	Eu me lembro	Edgard Navarro	Truque Produtora de Cinema TV e Vídeo	Pandora
2006	Sonhos e Desejos	Marcelo Santiago	Filmes do Equador	UIP
2006	Zuzu Angel	Sérgio Rezende	Toscana Audiovisual	Warner
2007	Batismo de Sangue	Helvécio Ratton	Quimera Filmes	Downtown
2007	Podecrer!	Arthur Fontes	Conspiração Filme	Sony
2007	Meteoro	Diego de la Texera	Cinelândia Brasil Prod.Artísticas	Imovision
2008	Os Desafinados	Walter Lima Jr	Tambellini Filmes e Prod.Audiovisuais	Downtown
2008	Corpo	Rossana Foglia e R.Rewald	Glaz Entretenimento	Pandora
2009	Topografia de um Desnudo	Teresa Aguiar	T.A.O. Produções Artísticas	T.A.O. Prod.Artísticas

Fonte: Elaboração própria a partir de dados coletados na Agência Nacional de Cinema (Ancine) e Cinemateca Brasileira.

Para a elaboração da tabela a cima, foi consultado os mesmos relatórios e demais fontes listadas no tópico anterior, e que serviram como base para o gráfico 1. Os filmes listados a cima são diferentes entre si, e longe de fazer uma análise fílmica aprofundada de todos eles, podemos *grosso modo*, agrupá-los nas seguintes categorias: Filmes *ambientados na ditadura*, *vítimas da ditadura*, *trajetória de guerrilheiros*, e *pós-ditadura*. Estas definições não visam contemplar a totalidade temática dos filmes, visto que, muitos deles circulam por mais de uma categoria. Dessa forma, destacaremos alguns filmes que servem como exemplo para o entendimento dos temas supracitados.

A ambientação histórica são os filmes onde o foco central da narrativa não são temas relacionados a ditadura, porém a mesma serve como “pano de fundo”. Essa ambiência nem sempre é representada de forma visível em alguns filmes, onde por vezes, essa percepção é obtida com base em diálogos dos personagens, à exemplo, do filme *Podecrer!* De Arthur Fontes (2007). Ambientado nos anos 1980, narra histórias e aventuras de jovens estudantes do Rio de Janeiro, onde a personagem principal, Carol (Maria Flor) é filha de exilados políticos

que recentemente retornaram ao Brasil. Não há cenas de perseguição política, torturas ou demais aspectos que configurem esse momento político, mas um fato marcante é que o inspetor da escola, representado como um homem frio e autoritário, e responsável por inibir as ações dos jovens na escola, recebe o nome de Fleury. Essa denominação faz referência à atuação do delegado do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), Sérgio Fernando Paranhos Fleury que ficou notoriamente conhecido por sua crueldade ao perseguir os opositores do regime.

Vítimas da ditadura são os filmes em que o foco da narrativa está centrado nas vítimas da violência de estado. A exemplo, do filme *Zuzu Angel* de Sérgio Rezende (2006) que narra a história verídica da estilista Zuleika Angel Jones, conhecida como Zuzu Angel que teve seu filho Stuart Edgart Angel Jones, militante do grupo guerrilheiro do Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8), preso, torturado e morto nos anos do regime militar. Durante sua procura pelo filho, Zuzu reúne diversos documentos contra o Estado, porém acaba por ser morta em um acidente de carro forjado pelos militares. *O Ano em que meus pais saíram de férias* de Cao Hamburger (2006) narra a história de um garoto de doze anos, cujos pais por serem militantes contra a ditadura, foram obrigados a fugir da perseguição e por este motivo decidiram deixá-lo com o avô paterno, em “férias forçada”. Dessa forma, esse filme dá ênfase naqueles prejudicados com a repressão, os familiares dos presos políticos, no caso aqui o filho que se torna um observador desse momento político.

O filme *Batismo de Sangue* tem como objetivo representar os eventos referentes ao envolvimento dos frades dominicanos com a ALN – Aliança Libertadora Nacional – grupo de oposição armada à ditadura brasileira, liderado por Carlos Marighella. O filme foi baseado no livro com mesmo título escrito por Frei Betto, um dos participantes destes eventos. O foco da narrativa é a trajetória do militante Frei Tito, que após ser preso e torturado comete suicídio anos depois em virtude do trauma que sofrera. Esse filme pode ser percebido na categoria *vítimas da ditadura e trajetória de guerrilheiros*.

Cabe mencionar que este último grupo citado, *trajetória de guerrilheiros*, circula por outras temáticas como, por exemplo, o isolamento de grupos de resistência, a constante perspectiva do medo e perseguição, e a produção de memórias sobre o passado militar. O filme *Sonhos e Desejos* de Marcelo Santiago (2006) é ambientado nos anos 1970 e expõe a história de uma jovem estudante (Mel Lisboa), um professor de literatura (Felipe Camargo) e um guerrilheiro ferido que

está sempre com o rosto coberto (Sérgio Marone). Os três personagens são militantes, que estão isolados em um apartamento em Belo Horizonte. Lá, eles confrontam suas opções afetivas e políticas, que envolvem lealdade, traição e desejo. O citado filme se desenrola a partir do medo de serem encontrados e por esta razão, optam pela solidão. Não obstante, *Cabra Cega* de Toni Venturi (2005) também representa ação de um grupo militante, que mantém um apartamento como refúgio das perseguições.

Temáticas envolvendo a memória da ditadura são constantes nos filmes, onde geralmente a narração em *voz off* ou flashbacks fazem referência a alguma experiência de personagens que viveram situações durante a ditadura. Por vezes, tais memórias tornam-se fobia e preocupação dos personagens, caso de *Batismo de Sangue*, uma vez que as reminiscências que ocorrem neste filme estão relacionadas à violência. Há situações onde o ato de rememorar é o fio condutor para o entendimento de eventos, onde cada detalhe lembrado é peça de um quebra cabeça para a compreensão do tempo presente do filme. É o caso de *Zuzu Angel* e os vestígios que a personagem Zuzu armazena a cada momento de recordação, fatos que servirão para suas posteriores decisões na trama.

Poucos são os filmes deste período que estabelecem um diálogo direto com o *momento pós-ditadura*. O filme *Corpo* de Rossana Foglia e Rubens Rewald (2008) apresenta uma forma diferente de representar a ditadura. O foco da narrativa está centrado num mistério de um corpo bem conservado que fora encontrado em um local onde havia demais ossadas de possíveis presos políticos. Um filme onde o espaço temporal da narrativa encontra-se num período pós-ditadura, que por meio de um suspense da identidade do corpo, traz elementos da ditadura: A perseguição, ocultação de informações e acesso a arquivos.

Ainda referente aos filmes que dialogam com o período posterior à ditadura, acrescentamos o filme *Quase dois irmãos* de Lúcia Murat (2005) que representa a condição do preso comum, negro, que sofre crueldade física ao aderir à greve de fome dos presos políticos na carceragem do presídio de Ilha Grande. O filme destaca a violência contra os presos e estende sua abordagem à atualidade, ao expor a violência em comunidades. Sobre este filme, a doutora em Ciências Sociais, Maria Luiza Rodrigues de Sousa, enfatiza:

A abordagem da ditadura é subsumida no desenvolvimento da trama; predomina na

narrativa a problemática relativa à relação entre classes postas em relação antagônica ao longo do tempo e no espaço. Característica que, no Brasil, vem complexificada por questões que envolvem concepções de raça. Não por acaso, os dois personagens principais pertencem a segmentos diversos: aquele que representa a classe abastada é branco, enquanto o que tem origem na favela, na pobreza, é negro. (...) Nesse filme, conta-se uma história que cobre as relações de dois amigos durante o período que vai da década de 1950 até o ano de 2004. Por intermédio dessas relações, o filme traça um comentário sobre o Brasil visto com base em experiências que têm o Rio de Janeiro como fundo. Boa parte do comentário se desenrola por meio de uma ancoragem ao período ditatorial.³⁴

Pautado na duplicidade e nas transformações culturais que ocorrem ao longo dos anos, o filme reforça a desigualdade social. Importante citar que esse filme distancia-se dos maniqueísmos recorrentes em filmes que representam aspectos da ditadura. A violência também se faz presente, mas imersa ao contexto pós-ditadura e nas profundas separações de classes.

Além de mencionar os filmes de ditadura produzidos entre 2004 e 2009, foi importante observar o contexto em que tais produções estão inseridas, bem como os discursos que a imprensa preservou nesse período. Dessa forma, apresentaremos a seguir as principais reportagens de jornais referentes ao tema e período, em diálogo com autores contemporâneos que abordam assuntos sobre a ditadura militar brasileira.

³⁴ RODRIGUES DE SOUZA, Maria Luiza. Cinema e memória da ditadura. *Sociedade e Cultura*, v.11, n.1, jan/jun. 2008. p. 53-54 Disponível em<<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/4472>>.

1.2 IMPRENSA E A CONSTRUÇÃO DAS MEMÓRIAS DA DITADURA 2004-2009

Ao considerarmos os meios de comunicação como campo de reprodução de interesses tangíveis de seus editores, anunciantes e intelectuais, percebemos que sua ação não fica inclusa apenas no âmbito ideológico. Suas representações e discursos são ampliados ou podem ser percebidos, como uma ação política. A atuação da grande imprensa no que diz respeito à construção de visões históricas sobre a ditadura militar brasileira, interfere na memória coletiva e torna-se relevante para compreender o contexto em que é produzida.

Utilizar a imprensa como fonte de pesquisa, é considerar que a mesma faz parte de uma lógica de consenso e posição histórica, que por vezes oculta aspectos do passado, ou os exalta de forma ambígua. Nessa orientação, abordaremos a atuação da imprensa brasileira nesse processo de construções de visões históricas, especificamente entre os anos 2004 e 2009. Para isto, tomamos por base argumentativa algumas reportagens do jornal *Folha de S. Paulo* e da revista *Veja*, tendo como foco o citado jornal.³⁵ Questões referentes ao governo do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva também serão debatidas brevemente neste tópico, sendo aprofundadas no próximo item.

Em 2004 completou-se 40 anos do golpe de 1964 e discussões ideológicas e historiográficas vieram à tona, o que denunciou um momento de transição e disputas por memórias. A lembrança da data foi abarrotada por diversas publicações que mencionavam os obstáculos para acesso a documentos relacionados à ditadura. O início do debate teve como foco a solicitação de revogação do decreto 4.553 de 27 de dezembro de 2002, emitido no último mês do governo do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso. Este decreto ampliou o tempo em que documentos considerados *ultrassecratos* do governo, poderiam ficar em sigilo.

Antes desta medida, estes documentos estavam baseados na lei de arquivos 8.159 de 1991,³⁶ onde o prazo máximo para restrição seria

³⁵ Foram analisadas reportagens entre os anos de 2004 e 2009, totalizando aproximadamente mil notícias. Para um maior aproveitamento das fontes, separamos as que se referem a ditadura militar, em especial aquelas de maior abrangência tanto no meio midiático, quanto historiográfico. Optamos por focar nas notícias da *Folha de S. Paulo*, devido a polêmica *Ditabranda*, que possibilitou debates de cunho historiográfico, questão que será apresentada neste tópico. As reportagens foram analisadas a partir dos seguintes meios: <http://acervo.folha.uol.com.br/> e <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>

³⁶ BRASIL. Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991.

de 60 anos. Além destes documentos, existiam os *secretos, reservados*, e os *confidenciais*, todos com prazo de restrições menores, que poderiam começar a ser abertos a partir de 2004. Porém, com o decreto de FHC, todos tiveram seus prazos ampliados, sendo o maior problema os ultrassecretos que foram renovados por 50 anos, sendo possível sua reiteração eternamente.

Essa problemática gerou preocupação por parte de historiadores, uma vez que dificultaria o acesso a fontes de pesquisa. Esta questão foi citada na *Folha de S. Paulo*, ocasião em que o jornal relatou uma proibição por parte do Congresso Nacional a um grupo de estudantes e pesquisadores que tentaram acesso a documentos da extinta Divisão de Segurança da Informação (DSI), do Ministério da Justiça.³⁷ Esse conjunto de questões atreladas aos arquivos ganhou força após novas informações sobre o caso Vladimir Herzog, vítima da ditadura que teve seu assassinato forjado como suicídio (fato que fora desmentido anos depois).³⁸

Em 2004, supostas novas fotos relacionadas a momentos anteriores ao assassinato de Herzog foram divulgadas, inclusive uma onde ele estaria nu. A responsabilidade pela divulgação destas imagens foi atribuída ao exército, que em pronunciamento sobre o ocorrido, teria afirmado que as fotos divulgadas e a situação na época exposta a Herzog, era consequência da luta armada, do ‘radicalismo’ e de opções ligadas à ilegalidade. Além disso, militares teriam dito também, que o golpe de 1964 ocorreu devido a um clamor popular e que o mesmo proporcionou ordem e segurança ao país.³⁹ Dias depois, familiares solicitaram a perícia para comprovar se as fotos realmente pertenciam a Herzog, o que posteriormente comprovou-se que não.⁴⁰

Esse episódio gerou grande desconforto entre o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva e o Ministério da Defesa.⁴¹ A crise desencadeou após Lula ter mostrado insatisfação com o então ministro José Veiga, que teria “permitido” o pronunciamento do exército em relação às falsas fotos, ponto este citado no parágrafo anterior. As

³⁷ DE MELLO, Murilo Fiuza; CARIELLO, Rafael. “Sigilo eterno inviabiliza pesquisa no Rio. *Folha de S. Paulo*, 8 de fev. 2004, p. A 13.

³⁸ Para saber mais: Instituto Vladimir Herzog < <http://vladimirherzog.org/biografia/>>

³⁹ CRUZ, Valdo e ALENCAR, Kennedy. Caso Herzog abre crise entre Lula e defesa. *Folha de S. Paulo*, 19 de out. 2004, p.8.

⁴⁰ As fotos pertenciam ao padre canadense Leopold d’Astous, preso em 1974 a mando do extinto serviço Nacional de Inteligência (SNI). NATALI, João Batista. Padre se reconhece numa das fotos. *Folha de S. Paulo*, 23 de out. 2004, p.4.

⁴¹ CRUZ, Valdo e ALENCAR, Kennedy. Caso Herzog abre crise entre lula e defesa. *Folha de S. Paulo*, 19 de out. 2004, p.8.

adversidades tiveram como resultado o pedido de demissão de José Veiga, que justificou sua saída devido a não demissão do então Comandante do Exército, Francisco Roberto Albuquerque, quem teria sido o responsável pelo pronunciamento que suscitou a crise.⁴² Ainda que o exército tenha se retratado posteriormente perante as proclamações polêmicas, reduziu suas explicações apenas ao lamentar o ocorrido.⁴³

Este acontecimento foi percebido de forma controversa pela revista *Veja*, que questionou a ocorrência desse fato durante a vigência do Partido dos Trabalhadores (PT). Essas contestações se deram em virtude de que o partido mostrou-se contrário a ditadura no passado, e que a não demissão do comandante do exército, não condizia com aspectos ideológicos do PT.⁴⁴ Além disso, a revista atestou seu conservadorismo ao dissertar sobre o contexto dos anos 1980:

Como o Brasil realizou uma transição pacífica entre a ditadura e a democracia, ao contrário de países como a Argentina, onde militares foram colocados no banco dos réus, os militares brasileiros não chegaram a ser alvo de aberta hostilidade da sociedade civil, preservando um enorme grau de respeito.⁴⁵

Estas considerações de “pacifismo” na transição incompleta para a ‘democracia’, e *respeito* aos militares, certifica o *desrespeito* da revista perante os civis. Se a *Veja* compreende como respeitosos os entraves jurídicos que dificultam que militares sejam réus em processos, desconsidera as atrocidades que o exército cometera. E no que diz respeito a essa visão reducionista, significativo elucidar a presença marcante do exército na política. Sobre isso, Nilson Borges argumenta que antes de 1964 o papel dos militares era apenas a condição “arbitral-tutelar”,⁴⁶ ou seja, existindo possibilidade de crise institucional, ocorria

⁴²DUALIBI, Júlia; SCOLESE, Eduardo. Viegas pede demissão e Lula nomeia Alencar para a Defesa. *Folha de S. Paulo*, 5 de nov. 2004. p.3.

⁴³ Exército recua de nota sobre Herzog. *Folha de S. Paulo*, 20 de out. 2004. p.46 e 47.

⁴⁴TOLEDO, Roberto Pompeu de. Indignidades...e uma relação cheia de dedos. *Veja*, 27 de out. 2004.p.142.

⁴⁵CABRAL, Otávio. Militares derrubam civil. *Veja*, 10 de nov. 2004.p.50.

⁴⁶BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs) *O tempo da ditadura*:

a intervenção do exército na ordem política e acalmada a crise, militares voltavam a sua função de tutelares. Verifica-se, porém, que após 1964 as Forças Armadas intervêm no processo político sem transferir de volta o poder aos civis, permanecendo dessa forma, como atores dirigentes e hegemônicos.⁴⁷ Como consequência das intervenções do exército na política brasileira, creditou-se ao setor militar, o papel de herói:

Assim, a intervenção dos militares na esfera política aparece como legítima e necessária para a preservação dos interesses maiores da nação: a ordem institucional. No entanto, desde os primórdios das Forças Armadas, os militares recebiam uma formação mais política do que profissional, (...) como missão, lhes caberia o direito e até o dever de arbitrar as crises políticas (...).⁴⁸

As circunstâncias envolvendo o caso já referido de Herzog tiveram como consequência grandes debates sobre a possível abertura de documentos sobre a ditadura. Momento em que o ex-presidente Luis Inácio Lula da Silva colocou em questão a possibilidade de abertura total dos arquivos⁴⁹, para solucionar casos de desaparecidos e principalmente sobre a Guerrilha do Araguaia, evento que foi abarrotado de ocultações de informações e que requeria maiores esclarecimentos. Sobre este assunto, hora o governo assumiu a queima de documentos, hora voltou a atrás e afirmou a existência de possíveis cópias dos documentos. O desacordo de opiniões deixou em espera familiares que buscavam por desaparecidos, visto que tais instrumentos comprovariam o local onde os corpos foram enterrados.⁵⁰

O acesso a documentos sobre a ditadura seria liberado – com restrições- a alguns familiares, como o caso de Herzog e também a parentes do primeiro desaparecido político, Virgílio Gomes da Silva, que teria participado do sequestro do embaixador americano em 1969. A

regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.16.

⁴⁷ Ibidem, p.17.

⁴⁸ BORGES, Nilson; *Op. Cit.*, p.18

⁴⁹ ALENCAR, Kennedy e RODRIGUES, Fernando. Planalto estuda divulgação de documentos da ditadura. *Jornal Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 de out. 2004.p.4.

⁵⁰ DANTAS, Iuri. Agora, governo afirma que copiou arquivos do Araguaia. *Jornal Folha de S. Paulo*, 8 de dez. 2004.p.4.

família de Virgílio solicitou o acesso para localizar o local onde o corpo estaria. Numa tentativa de solucionar tal questão, Lula lançou em 2005 um projeto para criar uma base dados sobre documentos e depoimentos referentes à ditadura, para toda a população. Uma medida para atender a entidades de direitos humanos.⁵¹ A questão tocante ao acesso a arquivos teve novos cumprimentos anos depois.⁵²

Além do ponto sobre acesso a documentos, houve um caso de grande reverberação envolvendo a *Folha de S. Paulo* e suas ‘memórias’ da ditadura. Em 17 de fevereiro de 2009, o respectivo jornal utilizou a expressão ‘ditabranda’ ao citar a ditadura no Brasil.⁵³ A publicação afirmou que ditadura brasileira teria sido mais “branda” do que em países como Argentina e Chile, justificando essa concepção a partir do número de mortos nos citados países. Importante mencionar que o editorial e as ideias defendidas pelo jornal ocorreram no contexto de retomada de caminhos socialistas na América Latina, em especial as ações de Hugo Chávez. Dessa forma, o jornal claramente impõe um modelo de democracia que não “deve” ser aceitável e demonstra uma inversão de valores, uma vez que considera alternativas políticas socialistas como autoritárias, e a ditadura militar brasileira como “branda” e algo restrito ao passado.

Nessa orientação a doutora em História, Carla Luciana da Silva assinala:

Um dos elementos do discurso que busca apagar (fazer esquecer) a ditadura tem como foco essa tentativa de apaziguamento social. É nesse contexto que vem ocorrendo, não só no Brasil, uma política de criação de consenso em torno da ditadura que busca, de diferentes formas, apagar sua existência, criar elementos do senso comum

⁵¹ DANTAS, Iuri e SCOLESE, Eduardo. Governo vai criar ‘arquivo da intolerância’. *Jornal Folha de S. Paulo*, 21 de dez. 2004.p.2. O lançamento deste arquivo foi em 2007 e para maiores informações: Brasil. *Direito à verdade e à memória*: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos / Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos - - Brasília : Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

⁵² Em 2011 presidenta Dilma Rousseff sancionou a Lei nº 12.527, conhecida como Lei de Acesso à Informação, criada com o objetivo de garantir o direito constitucional ao livre acesso a qualquer informação pública de responsabilidade da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios. Com esta lei, o prazo máximo para resguardo de documento é de 25 anos, sendo possível sua renovação apenas uma vez. Aliado a isso, esteve a Comissão Nacional da Verdade, criada também em 2011, que teve como objetivo apurar violações aos Direitos Humanos ocorridas no período entre 1946 e 1988, que incluí a ditadura militar (1964-1985).

⁵³ Limites a Chávez. *Folha de S. Paulo*, 17 de fev. 2009.p. A2.

que estabelecem aspectos positivos da ditadura, inclusive fazendo comparações com outras ditaduras para estabelecer as mais “brandas” e mais “duras”.⁵⁴

Ao justificar o uso da expressão ‘ditabranda’, o redator afirmou que o jornal fez mau uso da palavra, e justificou: “Do ponto de vista histórico, porém, é um fato que a ditadura militar brasileira, com toda sua truculência, foi menos repressiva que as congêneres argentina, uruguaia e chilena – ou que a ditadura cubana, de esquerda.”⁵⁵ Sobre esta comparação feita pelo jornal, podem-se relacionar as concepções do historiador Carlos Fico que ao realizar estudos sobre a ditadura na Argentina e Brasil, considera que:

(...) não é essa contabilidade macabra que indica a inadequação do uso da noção de violência para analisar a ditadura brasileira. Trata-se de um problema de percepção, de experiência social: a censura ocultou da sociedade, em grande medida, a repressão à luta armada buscando ocultar a violência em uma atitude que marca toda a história do Brasil (...).⁵⁶

Fico salienta que a repressão não está apenas na quantidade de mortos, mas principalmente na ação da polícia política, na inibição dos grupos que atuaram na resistência e a presença da censura. Logo, creditar a brutalidade de regimes ditatoriais ao número de falecimentos, é desconsiderar outras práticas de violência. Nesse sentido, o sociólogo Marcelo Ridenti em publicação na *Folha de S. Paulo*,⁵⁷ argumenta que embora a ditadura brasileira tenha tido variações no âmbito político e econômico, tais fatores não excluem os anos de 1964 a 1985 de uma ditadura, e está muito longe de ser “branda”. O autor defende seus argumentos com base nos excessos e constrangimentos que foram apresentadas logo no início da instauração da ditadura, como por

⁵⁴ SILVA, Carla Luciana. Imprensa e a construção social da “Ditabranda”. In: MELO, Demian Bezerra de. *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Consequência, 2014. p. 194-195.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ FICO, Carlos. Violência, trauma e frustração no Brasil e na Argentina: o papel do historiador. *Topoi* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 239-261, jul./dez. 2013. p. 245.

⁵⁷ RIDENTI, Marcelo. Ditadura: nunca mais! *Folha de S. Paulo*, 09 mar. 2009.p.3.

exemplo, a obrigatoriedade do bipartidarismo, a demissão de funcionários públicos, intervenções em sindicatos, entre outros.⁵⁸

A publicação envolvendo a ‘ditabranda’ gerou repúdio em forma de abaixo-assinado, contando com mais de oito mil assinaturas, que entre seus signatários estavam Chico Buarque de Holanda, Oscar Niemeyer, estudantes, professores, advogados, jornalistas, médicos, servidores públicos e etc.⁵⁹ Devido a grande reprodução que esta publicação ganhou, o jornal recebeu protestos em frente a sede e muitas cartas em repúdio à ‘ditabranda’, contendo inclusive, em algumas delas sugestões de como a diretoria do jornal deveria proceder com os responsáveis pelo uso da expressão. Recomendou-se que os responsáveis deveriam pedir perdão em praça pública e se ajoelhar no milho. Dada às circunstâncias, o redator da *Folha de S. Paulo*, Otavio Frias Filho pediu desculpas pelo ocorrido, mas desprezou a recomendação antes prescrita na carta, afirmando que: “falta a esses democratas de fachada mostrar que repudiam, com o mesmo furor inquisitorial, os métodos das ditaduras de esquerda com as quais simpatizam.”⁶⁰

O posicionamento da *Folha de S. Paulo* foi controverso, pois ao defender uma suposta ‘democracia’, colocou limites para a mesma. Essa mesma defesa é feita de forma extremamente repressora, por meios com a revista *Veja*, que não economiza termos para defender seus argumentos. A publicação de 26 de fevereiro de 2009 feita por Diogo Mainardi⁶¹ é composta de insultos a professores da Universidade de São Paulo, estes que também foram hostilizados pela *Folha de S. Paulo* ao exibirem rejeição ao caso ‘ditabranda’. Mainardi não apenas saúda o posicionamento do jornal, como também declara: “A USP é a Vichy do petismo. É dominada pelos colaboracionistas do regime. Uma hora, os professores doutrina os estudantes. Outra hora, eles montam a plataforma eleitoral do partido (...).”⁶² O texto carregado de rancor condenou professores e demais intelectuais pela posição contra a *Folha* e referiu-se a eles como “(...)Uma gente caduca, uma gente tacaña, uma

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ TOLEDO, Caio Navarro de. Crônica política sobre um documento contra a “ditabranda”. *Revista de Sociologia e Política*, v. 17, nº 34, p. 209-217, out. 2009.p.2. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782009000300014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 10 Nov. 2011.

⁶⁰ FRIAS FILHO, Otávio. *Folha avalia que errou, mas reitera críticas*. *Folha de S. Paulo*, 8.mar.2009.p.6

⁶¹ MAINARDI, Diogo. *A Vichy do PT*. *Veja*, São Paulo, 26.fev.

⁶² Idem.

gente cabotina, que pretende ser eternamente recompensada por seus gestos durante o regime militar.”⁶³

Sobre o texto da *Veja*, Caio Navarro Todelo dissertou: “(...) certamente desejava mais um processo judicial com o qual pudesse se apresentar como uma nova ‘vítima das esquerdas’”.⁶⁴ Considerável aludir que Caio Navarro Toledo redigiu uma espécie de carta repúdio⁶⁵ sobre este episódio, onde ressaltou a ausência de divulgação deste caso, à exceção da *Carta Capital*. Esta, destacou a falta de crítica da Folha em relação à ditadura, e que o jornal minimizou o golpe de 1964, ao afirmar que tal acontecimento fora uma “ruptura institucional”⁶⁶. A *Carta Capital* complementou:

(...) Não houve a singeleza da ruptura institucional, que só a Folha e a direita brasileira viram. Houve um golpe violento. Sem exagero, regado a sangue. Sangue de brasileiros e brasileiras. Um golpe que usou e abusou da tortura. Que matou covardemente centenas de opositores. (...) Que prendeu, perseguiu, humilhou, maltratou milhares de pessoas. Que fez desaparecer pessoas. Que sequestrou mulheres e crianças. E sempre fez isso à custa do sacrifício da liberdade, inclusive a de imprensa, que, parece, a Folha não viu ou não quis ver.⁶⁷

A revista atestou que a Folha não se equivocou ao sustentar a versão “branda” da ditadura, e que a designação trata-se do posicionamento político que o jornal possui (e possuía) referente a ditadura. Dessa forma, importante rememorar o estudo da historiadora Beatriz Kushnir que pesquisou a atuação de jornais no contexto da ditadura, em especial o Grupo Folha, que é acusado entre outras coisas, de ceder automóveis para ações repressivas do DOI-CODI.⁶⁸ Embora a

⁶³ MAINARDI, Diogo. *Op.Cit.*,

⁶⁴ TOLEDO, Caio Navarro de. *Op. Cit.*, p.5.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Limites a Chávez. *Folha de S. Paulo*, 17 de fev. 2009.p. A2

⁶⁷ JOSE, Emiliano. Branda ou Dura? Ditadura!. *Carta Capital*. 24 mar, 2009. Disponível em < <http://www.cartacapital.com.br/politica/branda-ou-dura-ditadura>> Acesso em 23 nov. 2013.

⁶⁸ Kushnir disserta sobre a aproximação da *Folha da Tarde* (extinto periódico que pertencia ao Grupo Folha) com a repressão e por sua atuação na propaganda do regime militar. Segundo a autora: “(...) o jornal era tido como “o de maior tiragem”, devido ao grande número de

Folha tenha tentado justificar o mau uso do termo ‘ditabranda’, ainda assim é perceptível a tentativa de “apagar” a ditadura brasileira e seus efeitos/memórias.

Não obstante, no especial “Golpe, 40 anos depois”, publicado pela *Veja* em 2004, a revista emitiu a necessidade de maiores esclarecimentos referentes a “derrubada” de João Goulart, sem a interferência de emoções que “a pesquisa histórica exige”.⁶⁹ A publicação foi inundada por considerações sobre a economia durante a ditadura e anos posteriores:

(...) é inegável que o debate sobre o que se fez na economia naqueles anos foi poluído por preconceitos tanto dos aliados quanto dos adversários políticos do regime. Passados dezenove anos do fim do ciclo dos generais, com o ambiente desanuviado pela democracia e o econômico, pelo controle da inflação, é possível avaliar melhor os erros e acertos do período. (...) naqueles vinte anos, o Brasil firmou-se mundialmente como uma nação industrializada e mais preparada para o futuro.⁷⁰

Essas considerações simplistas da *Veja*, não estão apenas restritas ao campo econômico. Foram muito presentes publicações com inversão de valores em relação à ditadura. Pode-se destacar o editorial de 8 de junho de 2005, onde o jornalista José Eduardo Barella ao dissertar sobre a Comissão Chilena que apurou casos de torturas nesse país, mensurou o valor baixo que o Chile pagou às vítimas de suplícios: “Os valores são baixos se comparados às indenizações com os valores exorbitantes pagos no Brasil às pessoas que apenas perderam o emprego devido à perseguição militar.”⁷¹ Em outro texto do ano de 2006, com o título fazendo referência a comunistas, a *Veja* cita novamente os valores pagos às indenizações, questiona a necessidade de pagamentos, e afirma

policiais que compunham a redação no pós-AI-5. Por isso, muitos também a conheciam como “delegacia”.” Para saber mais: KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda*: jornalistas e censores, do AI-5 à constituição de 1988. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2004. p. 273 e 274.

⁶⁹ SOARES, Lucila. O Golpe, quarenta anos depois. *Veja*, 31 de mar. 2004.p.102-1107.

⁷⁰ Idem, p.103.

⁷¹ BARELLA, José Eduardo. Pequenas vítimas. *Veja*, 8 de jun. 2005.p.52.

que para enriquecer no Brasil, basta comprovar ter sido vítima de perseguições políticas.⁷²

A respeito das indenizações, respeitável evocar algumas medidas que proporcionaram reparação às vítimas da ditadura. Em 1995 foi promulgada a Lei dos Desaparecidos (Lei 9.140) que reconhecia como mortas, para todos os efeitos legais, as pessoas que participaram ou que foram acusadas de participação, em atividades políticas.⁷³ Em verdade, essa lei sofreu duas alterações ao longo dos anos. A primeira ⁷⁴ ampliou o tempo de perseguições políticas, contemplando todos os casos até a promulgação da Constituição de 1988. A segunda atendeu aos familiares de vítimas mortas em confrontos (Lei n. 10.875).⁷⁵ Com base nisso, a família de Frei Tito foi indenizada em R\$ 100 mil, considerando assim a responsabilidade do Estado pelo seu suicídio.⁷⁶

Dessa forma, quando a *Veja* ironicamente relacionou o enriquecimento com as indenizações, desconsiderou o contexto de luta pelo reconhecimento das vítimas e das ações violentas do estado nos anos de ditadura. Janaína de Almeida Teles, doutoranda em História Social da Universidade de São Paulo, foi uma presa política e ao discorrer sobre sua experiência e pesquisas sobre o assunto, argumenta que:

O esquecimento é impossível para aqueles que viveram situações-limite como o assassinato sob tortura e o desaparecimento forçado. A atuação dos familiares, desde o início de suas buscas, se caracterizou pela organização de diversos dossiês sobre seus parentes. (...) ao constituírem os dossiês, em que constam as marcas das vidas e das mortes que delimitaram suas perdas, estabelecem novas bases de ordenação e arranjo do seu mundo e de seu entorno.⁷⁷

⁷² Comunistas profissionais. *Veja*, 11 de out. 2006, p.74.

⁷³ BRASIL. Lei nº 9.140, de 4 de dezembro de 1996.

⁷⁴ BRASIL. Lei nº 10.536, de 14 de agosto de 2002.

⁷⁵ BRASIL. Lei nº 10.875, de 1 de junho de 2004.

⁷⁶ Comissão aprova indenização de R\$ 100 mil a familiares de Frei Tito. *Jornal Folha de S. Paulo*, 11 de ago. 2004.p.4.

⁷⁷ TELES, Janaína de Almeida. Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p.298.

A autora ainda ressalta a importância de ações de familiares em busca de verdades, para não deixar sedimentado no tempo, aquilo que se tenta ainda esconder. Dessa maneira, ressalta a campanha internacional *Convenção contra o desaparecimento forçado*, promovido pela Argentina e França em 2007. Na ocasião 59 países assinaram este termo, numa tentativa de colocar crimes de desaparecimento político, como o caso da ditadura brasileira, como maiores casos de impunidades.⁷⁸ O Brasil assinou esse tratado, mas apresentou ações questionáveis, estas que serão discutidas no capítulo três.

As polêmicas atuais na imprensa e a percepção histórica de tais acontecimentos, evocam a necessidade observar os fatos a partir da História do Tempo Presente. Considerando a história do presente, uma história do tempo próximo, Jean-Pierre Rioux aponta para um fenômeno de geração, onde embora haja diferenças entre estas profissões (jornalistas e historiadores), um fator comum entre elas seria o fato de que determinados acontecimentos provocarem um desejo imenso de procurar por explicações sobre o presente, vontade essa que segundo ele: “(...) nasceu mais de uma impaciência social do que um imperativo historiográfico.”⁷⁹ Essa impaciência social está relacionada com a quantidade e rapidez de informações que a mídia proporciona, onde a relação do historiador com o presente ganha importância na medida em que:

Essa história, de fato, pode ser feita com testemunhas vivas e fontes proteiformes, porque é levada a desconstruir o fato histórico sob a pressão dos meios de comunicação, porque globaliza e unifica sob o fogo das representações tanto quanto das ações, pode ajudar a distinguir talvez de forma mais útil do que nunca o verdadeiro e o falso.⁸⁰

Sobre o “verdadeiro” ou o “falso” que Rioux comenta, pode ser interpretado nas palavras de Tânia Regina de Luca, que sublinha que o historiador em contato com periódicos tem discernimento para diferenciar e problematizar um acontecimento e a narração deste

⁷⁸ Ibidem, p. 297

⁷⁹ RIOUX, Jean-Pierre. Pode-se fazer uma história do presente?. In: CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. *Questões para a história do presente*. Bauru, SP: EDUSC, 1999. p.46

⁸⁰ Ibidem, p.49-50.

acontecimento, focando seu trabalho naquilo que tornou notícia, o que por si só gera questões sobre o motivo de sua publicidade.⁸¹ Agnès Chauveau e Philippe Tétart fazem um balanço a respeito da relação entre História do Tempo Presente,⁸² e ao falar do papel do historiador do presente, salientam que o que está em pauta, não é a discussão sobre o valor real de determinados acontecimentos históricos, mas sim “(...) a percepção e as condições históricas nas e pelas quais eles são percebidos.”⁸³

Carla Luciana da Silva aponta a ambiguidade que permeia a imprensa brasileira, que assume papel de consenso em relação a alguns fatos, concordâncias estas que por vezes fogem à realidade.⁸⁴ Logo, assumir ideias que vão contra tais entendimentos não é algo bem aceito, pois muitos jornais e revistas possuem atuações que vão além da transmissão de informações, fato que tangencia a elaboração de determinadas visões históricas. Ou seja, questões como a ditadura são percebidas de forma contraditória, principalmente quando o termo é associado aos governantes de esquerda, como antes mencionado, Hugo Chávez. Dessa forma, percebemos uma inversão dos discursos, onde a ditadura torna-se sinônimo de esquerda, enquanto que regimes militares permeados por golpes e violências, são tidos como rupturas ou acontecimentos do passado.

1.3. GOVERNO LULA E OS ENTRAVES POLÍTICOS

Em meio a manifestações e greves de operários das indústrias automobilísticas de São Bernardo, interior de São Paulo no final da década de 1970, e no contexto de declínio da ditadura militar brasileira, estruturou-se o Partido dos Trabalhadores (PT). Criado sob a égide de trabalhadores e sindicalistas, o partido tinha como objetivo representar a classe operária e romper com os padrões dos partidos existentes. Além do corpo sindical, o partido apoiou-se em outras articulações, como por exemplo, Ala Vermelha do Partido Comunista (ala-PCdoB), Ação

⁸¹ LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 139-140.

⁸² CHAUVEAU, Agnes & TÉTART, Philippe. *Questões para a História do Presente*. Baurur: EDUSC, 1999. Organizado na forma de nove capítulos, escritos por diferentes historiadores como Jean-Pierre Rioux, René Rémond, Jean-Jacques Becker, Jean-François Sirinelli, Jacques Le Goff e outros, esta obra debate alguns temas tais como a questão do imediato para o historiador, relação da história e jornalismo entre outros.

⁸³ CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. *Op.Cit.*, p.33.

⁸⁴ SILVA, Carla Luciana. *Op.Cit.*, p.190.

Libertadora Nacional (ALN), Ação popular Marxista-Leninista (AP-ML), Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR) e Movimento de Emancipação Do Proletariado (MEP).⁸⁵

Formado por movimentos diferenciados, a figura de maior destaque do partido, Luiz Inácio Lula da Silva, também sindicalista, esteve à frente de vários eventos e ações dos trabalhadores. Foi preso em 1980, pela organização de greves gerais de proporções imensas, mas após a soltura o partido liderou afluxo de redemocratização, à exemplo, da campanha por eleições diretas.⁸⁶ Nas décadas seguintes, o PT passou por diversas estruturas, ou nas palavras de Daniel Aarão Reis, *metamorfoses*:

Do amadorismo romântico das oposições utópicas, ao profissionalismo da grande política comprometida com as possibilidades. Da revolução à reforma, à administração, à gestão da República. Do nacional-estatismo radical, com perspectivas socialistas, à moderação dos propósitos, ainda que mantendo laços com a retórica do confronto.⁸⁷

Após três tentativas, Lula consegue vencer as eleições à presidência em 2002. Boa parte desse triunfo, nas análises de Reis, esteve baseada na reestruturação citada do partido, grande projeto de marketing e mudança na aparência do candidato vencedor que se distanciou de qualquer possibilidade de ‘radicalismo’.⁸⁸ Saudado pelas esquerdas após a vitória nas urnas, o partido passou por momentos de questionamentos em relação a sua ideologia, ética e seu distanciamento das propostas nacional-estatistas. O ápice das críticas deu-se em 2005, com acusações de que o partido teria pago propina a uma série de deputados, em troca de apoio e votos, o tão citado *mensalão*.

O mencionado acontecimento repercutiu pela mídia e foi enfatizado pela crítica, em especial, a Revista *Veja*, que elaborou uma série de críticas negativas ao partido. A publicação de 18 de maio de

⁸⁵REIS, Daniel Aarão. O Partido dos trabalhadores: trajetória, metamorfose, perspectivas. In: Jorge Ferreira; Daniel Aarão Reis. (Org.). *As esquerdas no Brasil - Revolução e democracia 1964...* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, v. 3, p.506.

⁸⁶Disponível em: <http://www.institutolula.org/biografia>. Acesso: 29 de out, 2015.

⁸⁷REIS, Daniel Aarão. O Partido dos trabalhadores: trajetória, metamorfose, perspectivas. In: Jorge Ferreira; Daniel Aarão Reis. (Org.). *As esquerdas... Op. Cit.*, p.522.

⁸⁸Ibidem, p. 523.

2005 foi uma espécie de dossiê para descrever todos os momentos que envolveram o *mensalão*. A revista atribuiu ao PT, o “fundador do microcosmo da corrupção brasileira”,⁸⁹ creditando ao partido, o patrimonialismo da corrupção no Brasil. Posteriormente, a *Veja* trouxe em suas páginas amarelas, a entrevista com Fernando Gabeira, considerado como pela revista como “ícone da esquerda brasileira”, ou melhor, dizendo, o único membro da “esquerda” reconhecido pela *Veja*. Na oportunidade, Gabeira discorreu sobre a atuação de Lula e afirmou que o partido estava no fim de sua existência, acusou o PT de traidor e avaliou que Lula estaria deslumbrado com o poder.⁹⁰

Nos momentos em que Gabeira foi mencionado na revista, recebeu atribuições como “guerrilheiro da lucidez”, pelo seu arrependimento no envolvimento com o Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR8), e pelo seu distanciamento do PT, fato que ele explica da seguinte forma: “O ideal hoje é esquecer a esquerda e ver se é possível encontrar pessoas interessantes, de vários horizontes.”⁹¹ Além do mais, atribuiu ao partido a conotação de autoritarismo:

O PT foi construído de uma forma autoritária, e essa construção autoritária é que permitiu o deslocamento da camarilha que está hoje no Palácio do Planalto e que designa os caminhos do partido.⁹²

Esse suposto autoritarismo do PT também foi defendido pela *Veja*, que em uma publicação de 2004, disse que o partido lançou estratégias para reviver a ditadura, por meio da censura no projeto já citado, a Ancinav.⁹³ Em outro editorial, a revista fez uma análise do governo, o considerou como utópico e criticou as considerações da filósofa Marilena Chauí, que dissertava sobre o motivo de tanto ódio ao PT: “é porque nós fomos o principal construtor da democracia neste país. E não seremos nunca perdoados por isso.”⁹⁴ Em resposta, *Veja* considerou as palavras de Chauí como fruto de emoções, e adicionou:

⁸⁹ CABRAL, Otávio; OLTRAMARI, Alexandre. O homem chave do PTB. *Veja*, 18 de maio. 2005. p. 54-61.

⁹⁰ OYAMA, Thaís. “O PT acabou”. *Veja*, 15 de jun. 2005. p. 11-15.

⁹¹ DUALIBI, Julia. O Guerrilheiro da Lucidez. *Veja*, 21 de jun. 2005. p. 56-57.

⁹² OYAMA, Thaís. “O PT acabou”. *Veja*, 15 de jun. 2005. p. 11-15.

⁹³ CABRAL, Otávio; OLTRAMARI, Alexandre. O fantasma do autoritarismo. *Veja*, 18 de ago. 2004. p. 40-51.

⁹⁴ CARNEIRO, Marcelo; LINHARES, Juliana. Da utopia ao caos. *Veja*, 18 de ago. 2004. p. 47.

Ao incorrer nesse erro, Marilena Chauí abre mão do título de pensadora para se tornar uma séria candidata à vaga de Velhinha de Taubaté, a personagem recentemente “assassinada” pelo escritor Luís Fernando Veríssimo. (...) Ao atribuir ao PT o mérito pela construção da democracia no Brasil, Marilena Chauí não só comete, na melhor das hipóteses, um evidente exagero como passa por cima do fato de que, para o PT, a democracia sempre teve um valor meramente estratégico.⁹⁵

Chauí ao comentar sobre a classe trabalhadora expõe que com a entrada do PT na presidência, tivemos um afastamento das políticas neoliberais, e dessa forma houve uma mudança no perfil das classes sociais. A autora define o autoritarismo quando as relações políticas e econômicas estão em concordância com o neoliberalismo. E dessa forma, pode ser caracterizado: quando o desemprego torna-se algo estrutural e não por consequência de crises conjunturais, quando o trabalho produtivo é desvalorizado, e quando se faz uso de termos como, primeiro e terceiro mundo, entre outros.⁹⁶

O cientista político Emir Sader, evidenciou o complexo governo que Lula herdou e apresentou o período de vigência do ex-presidente, como antineoliberal, por: 1) priorizarem políticas sociais; 2) priorizarem os intercâmbios regionais; priorizam o Estado como agente produtor no crescimento econômico.⁹⁷ Ademais, importante lembrar que os anos de ditadura foram marcados pela Doutrina de Segurança Nacional, promotora de ideias liberais de mercado.

Referente ao assunto, marcante citar que a Escola Superior de Guerra (ESG) foi criada em 1949 pelo exército brasileiro, mecanismo este que tinha como objetivo barrar a ‘subversão’ por meio de ensinamentos da Doutrina de Segurança Nacional. O papel fundamental da ESG era garantir a segurança nacional e eliminação dos considerados ‘inimigos’. Em outras palavras, excluir aqueles que eram contrários à ordem vigente ou que estavam à mercê do perigo, imbuídos por

⁹⁵ Ibidem, p. 48.

⁹⁶ CHAUI, Marilena. Uma nova classe trabalhadora. In: SADER, Emir (orgs). *10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil: Lula e Dilma*. São Paulo: boitempo, 2013. p. 125-126.

⁹⁷ SADER, Emir. A construção da hegemonia pós-neoliberal. In: _____. *10 anos... Op.Cit.* 138.

ideologias tidas como comunistas. Cabe ressaltar que a Doutrina de Segurança Nacional, é originária dos Estados Unidos, nasceu em tempos de Guerra Fria, em meio a dicotomia e tensões do leste - URSS e oeste – EUA. A doutrina possibilitou as bases para o sustento de um Estado forte.⁹⁸ Tal concepção se insere no cenário brasileiro por meio da ESG e também de ensinamentos em Escolas como nos aponta Borges:

(...) disciplinas como Moral e cívica, Organização social e Política do Brasil e Estudos de Problemas Brasileiros, cujos conteúdos programáticos eram formulados tomando por base princípios e conceitos de segurança nacional.⁹⁹

A Doutrina de Segurança Nacional construiu leis e condutas sobre a nação e o reflexo internacional desse sistema chegou ao Brasil que adotou novas medidas que estavam acima de todas as leis, e concedeu a Justiça Militar o processamento e julgamento de crimes. Além do mais, a segurança não era apenas no âmbito nacional, mas principalmente para o regime, que não tolerava antagonismos.¹⁰⁰ Nota-se que a base ideológica da ditadura militar já estava assegurada pela doutrina e foi materializada com as Leis de Segurança Nacional e publicação dos Atos Institucionais. O processo de autoritarismo provocado pelo regime militar não ocorreu de uma hora para a outra. Foi um processo consciente de provocar fortes mudanças na estrutura do país, onde a mediação entre Estado e cidadão esteve pautada/mediada na ideia de terror, de perigo constante que poderia colocar em risco a ordem do país.

Sader reconhece a entrada do PT na presidência, como uma ruptura com os laços da ditadura – entendido por ele como a negação ao neoliberalismo, e enfatiza os monopólios privados da mídia:

A assunção dos proprietários das empresas de mídia de que eles são o verdadeiro partido da oposição significativa, expressamente, que eles não têm neutralidade, nem pretendem ser espaço para formação democrática e pluralista da opinião pública.¹⁰¹

⁹⁸ Ibidem, p.24.

⁹⁹ BORGES, Nilson., *Op. Cit.* p. 38.

¹⁰⁰ ARNS, Paulo Evaristo. *Brasil : nunca mais*. 15. ed. Petropolis: Vozes, 1985.p.75

¹⁰¹ SADER, Emir. *Op. cit.*, p. 142.

Com relação a hegemonia da mídia, Lula em entrevista a Emir Sader e Pablo Gentili, argumentou que boa parte das críticas que o partido recebeu, se deu pelo projeto Bolsa-Família. Essa questão, é percebida pela revista *Veja* como “casca de banana” e a aprovação no senado de uma espécie de 13º pagamento às famílias que possuíam esse benefício, gerou a seguinte contestação irônica por parte da revista:

Onde estavam os senadores aliados do governo para rejeitar a bananada? Escondidos, à sombra de alguma bananeira. E não apareceu ninguém, do governo ou da oposição, para dizer que um programa assistencial tem necessariamente um caráter de emergência, de socorro, e não deve, portanto ser confundido com salário. Para os beneficiados, seria como fazer um negócio da bananeira-da-china, mas isso não é sustentável nem desejável. As contas públicas virariam um bananal.¹⁰²

Ironias como esta foram recorrentes nas publicações da *Veja*, que questionou também, o sistema de cotas que - na visão da revista-, iria agredir a meritocracia nas universidades.¹⁰³ Não obstante, a revista atribuiu a Lula a designação de ‘candidatos dos pobres’, ao comentar sua popularidade no nordeste e com os trabalhadores.¹⁰⁴

Pertencente à esquerda e favorável a uma política de igualdade social, Lula e suas ações políticas foram aos longos dos anos, mostrando-se controversas em relação ao que se esperava de seu governo. A respeito disso, o doutor em História Social, Francisco Carlos P. Martinho afirma que a vitória de Lula nas eleições fez nascer a expectativa de muitos brasileiros:

Também fora do país a vitória de Lula foi motivo de notícias de primeira página nos principais jornais de todo o mundo. Um candidato de esquerda, de um partido de massas e democrático, havia vencido as eleições presidenciais do mais

¹⁰² OLTRAMARI, Alexandre. Nos Reinos das bananeiras. *Veja*, 29 de nov. 2006, p.75.

¹⁰³ WEINBERG, Monica. O grande salto para trás. *Veja*, 26 de jan. 2005, p.48-51.

¹⁰⁴ CABRAL, Otávio. O candidato dos pobres. *Veja*, 15 de fev. 2006, p.42-45.

industrializado país da América Latina. Depois da eleição de Salvador Allende no Chile, em 1970, foi, do ponto de vista das lutas institucionais, o acontecimento de maior repercussão na história da esquerda latino-americana.¹⁰⁵

O autor menciona que os primeiros anos de governo foram marcados pela cautela, algo que teria impressionado os adversários, porém, a continuidade das visões ideológicas no início do PT e os momentos em que Lula esteve na presidência sofreu mudanças, que Martinho justifica como:

(...) a opção pelos seguimentos não organizados, com a adoção de políticas compensatórias, como o programa da bolsa-família, renda mínima etc. A estabilidade monetária, paga com um crescimento econômico modesto e altas taxas de juros, provocou tensões crescentes dentro do PT.¹⁰⁶

O autor comenta que as tensões aumentaram com os casos de corrupção, e ampliação desses fatos pela mídia, em especial a revista *Veja*. Ainda assim, ele afirma: “(...) com forte carisma pessoal e com dificuldades de enfrentar as crises inerentes à política, Lula foi o principal protagonista do maior partido de esquerda surgido na América Latina pós-regimes militares.”¹⁰⁷

Embora envolto em crises políticas, Lula avançou nas questões sociais. Paulo Vannuchi, foi Ministro de Estado Chefe da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República durante boa parte do governo de Lula, defendeu as ações do governo no quesito de distribuição de renda, e creditou a programas como Bolsa Família, Fome Zero, Prouni, Minha Casa Minha Vida, como grandes conquistas no campo dos direitos humanos.¹⁰⁸ As ações da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República (CDDPH) atuou com o objetivo

¹⁰⁵ MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. A armadilha do novo: Luiz Inácio Lula da Silva e uma esquerda que se imaginou diferente. In: Jorge Ferreira; Daniel Aarão Reis. (Org.). *As esquerdas no Brasil - Revolução e democracia 1964....* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, v. 3, p.557.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 558.

¹⁰⁷ MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. *Op. Cit.*, p.559.

¹⁰⁸ VANNUCHI, Paulo. Direitos Humanos e o fim do esquecimento. In: In: SADER, Emir (orgs). *Op. Cit.*, 338.

de reprimir trabalhos que estivessem em condições desumanas, e na investigação de grupos de extermínios em vários estados brasileiros.¹⁰⁹

Nas questões específicas relacionadas à violência, Lula criou em 2006, o Comitê Nacional para a prevenção e Combate à tortura, que procurou sensibilizar o judiciário, promover debates, e a efetivação dessas propostas, deu-se com o lançamento do livro-relatório *Direito à memória e a verdade*,¹¹⁰ lançado em 2007. Na mesma direção, foram criados projetos para o debate dos direitos humanos, por meio do cinema, como a *Mostra de Cinema e Direitos da América do Sul*.¹¹¹

¹⁰⁹ Ibidem, p. 345.

¹¹⁰ Brasil. *Direito à verdade e à memória*: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos / Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos - Brasília : Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

¹¹¹ Algo semelhante a esse proposta, é o Festival “Cinema pela Verdade”, organizado pelo Instituto Cultura em Movimento (ICEM) em parceria com o Ministério da Justiça, via Comissão de Anistia. Este evento tem como temática as relações entre cinema e Ditadura Militar no Brasil. Assim como a *Mostra de Cinema e Direitos da América do Sul*, o *Cinema pela verdade também é itinerante e ocorre a cada ano nas principais capitais brasileiras*.

2. CINEMA, MEMÓRIA DA DITADURA E TRAUMA

A memória trabalhada no cinema, ganha caráter social e coletivo, na medida em que nele estão incorporadas diversas formas de lembrança de um grupo, sendo que estes estão inseridos numa sociedade. Além do mais, o papel social da memória são as diferentes formas de representação da linguagem, que no cinema implica em construir e reconstruir lembranças por meio de significados e símbolos constantes em imagens.

Objetivamos neste capítulo, dissertar sobre as concepções relativas ao conceito de memória, e memória histórica da ditadura. Além disso, abordaremos também nessa parte, as preocupações metodológicas para o uso do cinema como fonte histórica, e a análise fílmica do *O Ano em que meus pais saíram de férias* e *Zuzu Angel*.

Maurice Halbwachs explicita a ideia de memória, como algo construído pelo passado, com auxílio de dados adquiridos por meio do presente, ou seja, a memória quando manifestada é resultado de processos de construções e alterações ocorridas ao longo do tempo.¹¹² Dessa forma, a tese do autor é que a memória está em constante desenvolvimento e não atua de forma sedimentada. A memória individual torna-se coletiva, pois há diversos grupos na sociedade e cada pessoa se reporta a zonas de referência externa.¹¹³ Halbwachs acentua que a coletividade da memória é múltipla e que há dois tempos que fazem parte dela: O tempo transcorrido entre o acontecimento e a lembrança, e o tempo de duração dos grupos ou dos pensamentos que emergem dessas corporações:

Coloquemo-nos agora do ponto de vista dos indivíduos. Cada um é membro de vários grupos, participa de vários pensamentos sociais, seu olhar mergulha sucessivamente em vários tempos coletivos. É desde já um elemento de diferenciação individual de modo que num mesmo período, numa região do espaço, não é entre as mesmas correntes coletivas que se dividem as consciências de vários homens.¹¹⁴

¹¹² HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 89.

¹¹³ Ibidem, p. 54-55.

¹¹⁴ HALBWACHS, Maurice. *Op. Cit.* p. 128.

Portanto, é perceptível que o tempo transcorrido para rememorar eventos, não é semelhante para as pessoas. Tanto o tempo, quanto às opiniões e rememorações, são mutáveis e sofrem interferência do meio externo. As modificações da memória dizem respeito aos processos de construções e representações do presente, que por vezes, choca-se com as visões iniciais sobre determinado assunto. As consciências individuais, quando aproximadas, podem possuir tempos comuns, pois os pensamentos se dividem em correntes que às vezes possuem como ponto inicial, a sociabilidade de um grupo ou comunidade.

Halbwachs explica que as memórias sobre um mesmo fato, presentes em determinado grupo, podem recuar mais ou menos no passado para formatarem suas concepções:

Sociedades religiosas, políticas, econômicas, familiares, grupos de amigos (...), todas imobilizam o tempo à sua maneira, ou impõem a seus membros a ilusão de que por uma certa duração, ao menos, num mundo que se transforma incessantemente, algumas zonas adquiriram uma estabilidade e um equilíbrio relativos, e que nada de essencial ali se transformou por um período mais ou menos longo.¹¹⁵

Não obstante, João Carlos Tedesco apresenta o entendimento de memória como sendo a capacidade de recolhimento de dados, informações, bem como de “(...) modificar, com base nessa, a própria estrutura, de modo que cada tratamento sucessivo de novas informações seja influenciado pelas aquisições precedentes.”¹¹⁶ Segundo o autor, faz parte da memória as lembranças e recolhimento de imagens com referências temporais, e assim como Maurice Halbwachs, o autor não considera a memória como algo sedimentado, muito menos como um conjunto de informações restritas. Para Tedesco, a memória coletiva adquire força por meio da narração, que possibilita a construção de significados e identidade para determinados grupos.¹¹⁷

¹¹⁵ HALBWACHS, Maurice. *Op. Cit.* p. 130.

¹¹⁶ TEDESCO, João Carlos. *Nas cercanias da memória: temporalidade, experiência e narração*. Passo Fundo: UFP: Caxias do Sul: EDUCS, 2004. p. 35.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 36-37

A memória da ditadura pode ser explanada tendo como base Michel Pollak que ao analisar como processos traumáticos são recordados, utiliza como exemplo crimes ocorrido durante o regime stalinista e o extermínio de judeus na Segunda Guerra Mundial. No primeiro caso, Pollak aponta que ocorreu uma supressão de possíveis tentativas de lembranças em relação a vítimas da repressão stalinista, o que ocasionou uma quase total ausência de memórias, algo que pôde ser revertido somente quando vieram à tona, por meio da denúncia feita por Nikita Krushev.¹¹⁸ Em relação a perseguição judaica, a carência de testemunhos daqueles que resistiram aos campos de concentração, se deu por sentimento de culpa por parte de alguns sobreviventes judeus e também por medo que as lembranças traumatizantes poderiam proporcionar. Tanto um fato quanto o outro não está longe dos acontecimentos ocorridos na ditadura militar brasileira. O grande período de existência ditatorial em relação ao curto espaço de tempo em que se retornou à ‘democracia’, somado a ausência de julgamentos de torturadores e dificuldade de acesso a arquivos, provocaram silêncios em relação aos crimes outrora cometidos.

Por mais que estas questões possam hoje ser discutidas e repensadas por cidadãos e pelo governo, ainda permanece um mal estar, o que Pollak chamaria de “lembranças proibidas” que ele mesmo define por serem lembranças “(...) transmitidas no quadro familiar, em associações, em redes de sociabilidade afetiva e/ou política (...)”¹¹⁹ É o que existe no Brasil representados por grupos de Direitos Humanos e/ou familiares que buscam indenização, a exemplo, a *Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos* (CEMDP). Há também ações promovidas pelo próprio Estado em direção ao conhecimento das responsabilidades do passado, como as chamadas “*Caravanas da Anistia*”, que consistem na realização de sessões públicas itinerantes promovidas pela Comissão de Anistia do Ministério da Justiça, com o objetivo de reconhecer oficialmente atos de exceção cometidos a civis nos anos de ditadura.

Os filmes sobre a ditadura militar, as ficções cinematográficas em especial, além de abordar um assunto polêmico, relativo a um período que anseia por respostas e justificativas, são formas de relembrar e debater questões ainda pendentes. A doutora em ciências sociais, Maria

¹¹⁸ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. p.2-5. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>>. Acesso em 12 de jul. 2011.

¹¹⁹ Ibidem, p.8.

Luiza Rodrigues de Souza, analisa alguns filmes brasileiros que se reportam à ditadura e, observa que:

Por reunirem temática relativa às ditaduras, os filmes organizam imaginativamente, pela emoção, uma memória suplementar, a qual se refere tanto àquele passado como aos momentos posteriores, nas formas em que o cinema pensa os eventos da ditadura.¹²⁰

A autora acrescenta ainda, o termo *filme-arquivo* ao referir-se às produções fílmicas sobre o passado ditatorial. Tal conceituação, estaria relacionada às dificuldades de acesso aos arquivos da ditadura nos anos 2000 e, nesse caso, os filmes sobre o tema serviriam como arquivos do passado, “substituindo” ou com a função de “prova” para as truculências do estado. Na visão da autora, os filmes seriam uma possibilidade de elaboração pública para a exposição da memória daquele período.¹²¹ Nas palavras da autora:

Os filmes-arquivo trabalham uma memória suplementar. Tomando a noção de suplemento como o que vem adicionar, agregar mais como excesso ao que falta, os filmes-arquivo teriam a característica de adicionar um tipo especial de evocação sobre o passado. Funcionariam como construtores de uma experiência ficcional que reporta os eventos e que trabalha como uma memória protética. [...]O arquivo, nessa acepção, envolve uma interrogação não só sobre o passado, mas também sobre o presente e o futuro.¹²²

Importante perceber a função pública do cinema, que nesse caso, rememora alguns eventos do passado ditatorial. De todo modo, há de se

¹²⁰ SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Cinema e memória da ditadura. *Sociedade e cultura*, v. 11, n.1, jan/jun. 2008, p. 2. Disponível em < <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/4472>>. Acesso em 29 de jul. 2011

¹²¹ RODRIGUES DE SOUZA, Maria Luiza. Filmes sobre a ditadura como arquivos especiais do trauma: Batismo de sangue como filme-arquivo. *Ponto-e-vírgula, revista do programa de estudos pós-graduados em ciências sociais da puc-sp*, n. 6, 2009. p.83-84. Disponível em < <http://www.pucsp.br/ponto-evirgula/n6/artigos/htm/pv6-08-marialuiza.htm>>. Acesso em 28 de jan. 2013.

¹²² *Ibidem*, p.87.

considerar as especificidades do filme, que representam situações, e não servem como verdade absoluta, nem como prova, uma vez que, os filmes possuem caráter ficcional. Nessa orientação, é considerável pontuar o que Michele Lagny chama de “lugares de memória”¹²³, uma forma de inserir na tela aquilo que se procurou ocultar geralmente quando posto em relação aos “sobreviventes dos massacres da história.”¹²⁴

Dentre algumas concepções sobre memória, o termo *esquecimento* é constantemente mencionado. Esse conceito pensado no contexto pós-ditadura ganha sentido não como uma patologia, mas como um estratagema da memória pública, que nessa conjuntura, se refere aos embates jurídicos já citados. Longe de adentrarmos num debate sobre a ética, ou ‘dever’ da memória, é necessário ir além do senso comum que, por vezes, associa o esquecimento como algo contrário a memória. Nesse sentido, cabe mencionar as concepções de Andreas Huyssen:

O esquecimento precisa ser situado num campo de termos e fenômenos como silêncio, desarticulação, evasão, apagamento, desgaste, repressão – todos os quais revelam um espectro de estratégias tão complexo quanto a própria memória.¹²⁵

Um exemplo de situações onde houve uma tentativa de articulação de silêncio e apagamento da memória, podem ser percebidas na reportagem de 2007 do Jornal *Folha de S. Paulo*. Na ocasião, houve um embaraço político quando o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, anunciou o lançamento do livro *Direito à memória e a verdade*.¹²⁶ Segundo o citado jornal, o impasse estava na defesa do governo em ter um documento oficial de reconhecimento das mortes e tortura ocorridas, *versus* uma tentativa de enaltecer uma “indústria da indenização de criminosos políticos”, esta última, sendo a defesa do setor militar

¹²³ LAGNY, Michele. O cinema como fonte de História. In: FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (org). *Cinematógrafo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p. 106.

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ HUYSEN, Andreas. Resistência à memória: usos e abusos do esquecimento público. In: _____. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014. P. 158

¹²⁶ Brasil. *Direito à verdade e à memória*: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos / Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos - Brasília : Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

brasileiro.¹²⁷ Notável citar que Lula também tentou iniciar o projeto *Comissão da Verdade*,¹²⁸ fato que também resultou em grandes debates e oposições por parte dos militares.

Não obstante, a historiadora Maria Celina D'Araújo destaca o papel das Forças Armadas na política e destaca que esta presença vai além das resistências a alterações na Lei de Anistia. A autora dissertou também sobre a tentativa da criação de uma Comissão da Verdade em 2009, onde boa parte dos comandantes militares ameaçaram renunciar a seus cargos, caso a comissão fosse criada. Após alguns debates, Lula acatou esta demanda dos militares e o assunto foi postergado, sendo finalmente criada a comissão em 2011, pela então presidente Dilma Rousseff.¹²⁹ As contradições e hesitações por parte do governo federal, tornam evidentes que estas pendências jurídicas, demonstram que uma fragilidade do governo em lidar com questões que possuem fatores estruturais e históricos, constitutivos de um capitalismo dependente.¹³⁰ Sobre essas divergências, a D'Araújo sublinha para uma “cultura dos direitos humanos” que diz respeito a construção de valores humanos no Brasil.

Essa realidade combinada a uma tradição de autonomia militar criou um cenário adverso para a responsabilização individual pelos crimes praticados durante os governos de exceção e até mesmo para as questões criminais sem cunho político desde então.¹³¹

No pós-ditadura, os entraves jurídicos e a posição do setor militar, tornou possível perceber que a memória sofreu articulações para uma tentativa de consenso nacional. Refletir sobre as possibilidades de lembranças de um passado militar que ainda anseia por respostas, é

¹²⁷ Para mais informações: CANTANHÊDE, Eliane. Livro que acusa a ditadura por torturas irrita militares. *Jornal Folha de S. Paulo*, 28 de ago. 2007.p.13.

¹²⁸ CANTANHÊDE, Eliane & IGLESIAS, Simone. Contra “comissão da verdade”, comandante ameaça sair. *Jornal Folha de S. Paulo*, 30 de dez. 2009.p. 5

¹²⁹ D'ARAÚJO, Maria Celina. Limites políticos para a transição democrática no Brasil. In:FICO, Carlos; ARAÚJO, Maria Paula; GRIN, Monica. *Violência na História: memória, trauma e reparação*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012. p.45.

¹³⁰ SOUSA, Fernando Pontes de. Crítica à punição eterna como memória histórica. In: _____ (orgs) & DA SILVA, Michel Goulart. *Ditadura, repressão e conservadorismo*. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 259.

¹³¹ D'ARAÚJO, Maria Celina. Limites políticos para a transição democrática no Brasil. In:FICO, Carlos; ARAÚJO, Maria Paula; GRIN, Monica. *Op. Cit.*, p.39.

considerar também as problemáticas de uma memória histórica. O historiador Daniel Aarão Reis Filho ao dissertar sobre ela:

Provocada, revela, mas também silencia. Não raro, é arbitrária, oculta evidências relevantes, e se compraz em alterar e modificar acontecimentos e fatos cruciais. Acuada, dissimula, manhosa, ou engana, traiçoeira. Não se trata de afirmar que há memórias autênticas ou mentirosas. Às vezes, é certo, é possível flagrar um propósito consciente de falsificar o passado, mas mesmo neste caso o exercício não perde o valor porque a falsificação pode oferecer interessantes pistas de compreensão do narrador, de sua trajetória e do objeto recordado.¹³²

Reis Filho comenta sobre o passado militar no contexto do ano de 2004, ocasião que completou 40 anos do golpe de 1964. O autor alegou as dificuldades em trabalhar com uma memória recente, aspecto esse pontuado também no mesmo ano, pelo historiador Carlos Fico. Este, dissertou sobre as memórias dominantes, algumas leituras reducionistas da ditadura que tem como base o confronto entre a luta armada e a repressão. Segundo este último:

(...) parece-me evidente que não se pode reduzir a história do Brasil entre 1964 e 1985 à história da repressão e dos reprimidos, do confronto entre luta armada e repressão. (...) Para além dessa versão “preto & branco”, há diversas áreas cinzas, áreas de sombra que precisamos iluminar.¹³³

Fico evidenciou discursos que tendem a uma vitimização da memória da ditadura. Essa concepção segundo o autor, se relaciona com as percepções do golpe, e por conta disso, é necessário cada vez mais, a utilização da expressão civil-militar para o golpe.¹³⁴ Uma forma de mencionar a participação de parcela significativa da sociedade nesse processo, como a imprensa, classe média e igreja católica e etc. Nesse

¹³² REIS FILHO, Daniel Aarão. Ditadura e Sociedade: As reconstruções da memória. In: ____; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. Sa (Rodrigo Patto Sa). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004. p.29.

¹³³ FICO, Carlos. Brasil: a transição inconclusa. In: ____; ARAÚJO, Maria Paula; GRIN, Monica. *Op. Cit.*, p.28.

¹³⁴ Idem.

seguimento, relaciona-se a questão defendida por René Armand Dreiffus na sua obra *1964: A conquista do Estado*, de que o golpe de 1964 foi civil-militar, ou seja, que além da participação dos militares tal processo contou também com grande parte da sociedade civil.¹³⁵

Algumas questões que estariam além do “preto&branco”, expressão supracitada do historiador Carlos Fico, é a visão de uma transição incompleta dos anos de ditadura para a dita “democracia”. Esta assimilação tem por base a existência da Lei da Anistia (Lei 6.683/79) que impede que torturadores sejam réus em processos o que por sua vez, dificulta o desenrolar da chamada justiça de transição. A existência da citada lei, vai de encontro com a busca de informações por parte principalmente de familiares de desaparecidos e coloca em dúvida diversas questões como o conservadorismo do Estado brasileiro, e a própria importância do exército na vida política.

Além das problemáticas jurídicas, é relevante refletir sobre as leituras binárias sobre a ditadura militar brasileira. A violência enquanto um problema social e política de estado, torna-se uma chave analítica para uma releitura do passado em questão. De todo modo, convém problematizar essa leitura, e indagar as particularidades das ações entre militantes e militares, o que por consequência, gera esse processo de vitimização antes mencionado. Nas palavras de Fico:

Não houve no Brasil, durante o regime militar, essa dinâmica intensamente marcada pela violência. Os militares brasileiros não estavam

¹³⁵ René Armand Dreiffus argumenta que a participação de setores empresariais no golpe, se efetivou com a criação em 1961 do IPÊS (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais), fundado por um grupo de empresários de São Paulo e do Rio de Janeiro, que passou posteriormente a ser dirigido pelo general Golbery do Couto e Silva. O Instituto contou com o apoio de parte da Igreja Católica, da Oficialidade militar brasileira, dos políticos da UDN (União Democrática Nacional) e de setores do PSD (Partido Social Democrático). Dreiffus salienta que embora o IPÊS caracterizava-se como uma instituição apertada, prestadora de apoio social concedendo doações a programas de combate ao analfabetismo, e tendo como comissão de frente gestores de empresas e profissionais liberais - ocultando qualquer interesse privado ou de classe -, na prática ele atuou como um partido da burguesia que promovia uma campanha ideológica, política e militar. O instituto em verdade, atuou na fabricação de um imaginário anticomunista, em defesa da democracia como justificativa de suas ações empresariais. O IPÊS contava com o apoio do IBAD (Instituto de Ação Democrática) que surgiu em 1959, que desempenhou um papel voltado mais para a ação, atuando em atividades secretas de infiltração/contenção de movimentos estudantis e operários. Sobre isso: DREIFFUSS, René Armand. *1964: A Conquista do Estado: Ação Política, Poder e Golpe de Classe*. Petrópolis: Vozes, 1987. A pesquisadora Denise Assis também realizou um trabalho sobre a participação do Ipês no golpe, e apresenta uma completa análise sobre os filmes produzidos pelo instituto. Para maiores informações: ASSIS, Denise. *Propaganda e Cinema da serviço do Golpe(1962-1964)*. Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ, 2001.

confrontados por uma “subversão” atuante e violenta da esquerda quando deram o golpe de Estado de 1964: o que havia era o risco de ampliação de conquistas populares, como a reforma agrária, preconizada pelo governo do presidente deposto, João Goulart.¹³⁶

O que o autor subscreve é que houve uma tentativa de ocultar a participação popular, e o desequilíbrio das forças atuantes, onde o controle militar exercia de grande aparato para o monitoramento, perseguição e tortura dos considerados opositores. São os pilares da repressão, que Fico divide em: espionagem, polícia política, censura e propaganda.¹³⁷ A censura serviu como controle da sociedade, para dificultar o acesso a informação.

2.1 HISTÓRIA SOCIAL DO CINEMA E A MEMÓRIA

Não é recente o interesse do historiador pelo Cinema. Com o desenvolvimento e aprimoramento de novas técnicas cinematográficas, surgimento de vanguardas, difusão do cinema ao longo do mundo, tornou possível considerar o cinema além da sua estética, conferindo ao mesmo, uma forma de comunicação. Tais fatores estão relacionados com difusão da imagem ao longo do século XX, que segundo Angel Luís Hueso Montón, defende que o cinema ganhou uma importância em relação “(...) ao estudo da sua vinculação com a sociedade na qual se produz e que, simultaneamente, é espectadora das suas manifestações.”¹³⁸ Nesse sentido, o Cinema conquistou espaço no campo do historiador, concedendo ao mesmo um novo objeto de pesquisa que vai muito além dos documentos ditos como ‘oficiais’ e fontes escritas.

Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad ao dissertarem sobre a relação do historiador com a imagem e cinema, destacam o surgimento de uma nova perspectiva documental, onde não mais se estuda apenas a história individual pautada nos grandes fatos e eventos,

¹³⁶FICO, Carlos. Violência, trauma e frustração no Brasil e na Argentina: o papel do historiador. *Topoi* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 239-261, jul./dez. 2013. p. 244.

¹³⁷FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs). *Op. Cit.* p.174.

¹³⁸ MONTÓN, Angel Luís Hueso. O homem e o mundo midiático no princípio de um novo século. In FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (org). *Op. Cit.*, p.29.

mas sim “(...) desvendamento das especificidades de épocas históricas, compreendidas a partir de seu caráter transindividual.”¹³⁹ A concepção de documento histórico pode ser atribuída ao filme a partir das considerações de Le Goff: “(...) documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou (...)”.¹⁴⁰ Um filme-documento foi produzido em determinado espaço e tempo e sofreu todas as influências de sua época, carrega de forma implícita ou explícita muitas intenções.

As relações entre Cinema e História podem ocorrer de maneiras distintas e nesse sentido, José D’Assunção Barros aponta as seguintes formas: cinema como fonte histórica, representação histórica no cinema, cinema como via de instrumento para ensino de história, análise de linguagens e modo de imaginação aplicável à história, e por fim, cinema como meio de tecnologia de apoio para a pesquisa histórica.¹⁴¹ Os dois primeiros relacionam-se melhor com a discussão proposta neste trabalho. Assim, o ponto de convergência está segundo Barros, nas formas de representação:

O cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um ‘meio de representação’. Através de um filme representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, ou um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme.¹⁴²

Sobre o termo representação, Francisco J. Calazans Falcon argumenta que na etimologia da palavra, sua origem provém da forma latina *representare* “‘fazer presente’ ou ‘apresentar de novo’”¹⁴³. Ele também disserta sobre as formas objetivas na construção da representação de algo ausente que tem na simbologia um fator importante. Nesse sentido: “O símbolo implica sempre uma reunião

¹³⁹ CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. 5. ed Rio de Janeiro: Campus, 1999.p.402.

¹⁴⁰ LE GOFF, Jacques. Documento Monumento. In: _____. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1992.p.545.

¹⁴¹ BARROS, José D’Assunção. Op.Cit., p.48-49

¹⁴² Ibidem, p.44.

¹⁴³ FALCON, Francisco J. Calazans. História e representação. In: CARDOSO, C. F. S.; MALERBA, J.. *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000. p. 45.

entre duas metades: o *significante*, carregado do máximo de concretude, e o *significado*, apenas concebível, mas não representável e que “se dispersa em todo o universo concreto.”¹⁴⁴ Um campo que oferece possibilidades para a reflexão do termo, é a psicologia social onde destaca-se o autor Serge Moscovici e sua obra *Representações Sociais: investigações em psicologia social* (2009). Este autor amplia as concepções de representação para uma perspectiva coletiva, definida por ele como *representações sociais*. Em termos gerais, esta noção visa tornar familiar algo não-familiar, ou seja, uma possibilidade de nomeação e categorização de situações, ideias, conceitos, os quais o (s) sujeito (s) não tinha contato prévio. Nas palavras do autor:

(...)os universos consensuais são locais onde todos querem sentir-se em casa, a salvo de qualquer risco, atrito ou conflito. Tudo o que é dito e feito ali, apenas confirma as crenças e as interpretações adquiridas, corrobora, mais do que contradiz, a tradição. Espera-se que sempre aconteçam, sempre de novo, as mesmas situações, gestos, ideias. A mudança como tal somente é percebida e aceita desde que ela apresente um tipo de vivência (...) a dinâmica das relações é uma dinâmica de familiarização, onde objetos, pessoas e acontecimentos são percebidos e compreendidos em relação a prévios encontros e paradigmas.¹⁴⁵

E para este processo há dois caminhos descritos por Moscovici: A objetivação e ancoragem. O primeiro pode ser associado a simbologias, imagens e figuras que representam determinada ideia ou situação, estas que a partir da naturalização se torna familiar, “aceitável”. O segundo diz respeito ao vínculo social de determinada representação, ou seja, os valores e sentidos que determinada representação é percebida por um grupo social.¹⁴⁶

As concepções de representação no campo da psicologia social auxiliam no trabalho do historiador do cinema, uma vez que podemos observar as maneiras como determinadas instituições ou ações políticas são representadas no filme, e de que forma estas representações são

¹⁴⁴ Ibidem, p.46.

¹⁴⁵ MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2009.p. 54-55.

¹⁴⁶CARDOSO, Ciro Flamarion. Introdução: Uma opinião sobre as representações sociais. In: ____; MALERBA, J. *Op. Cit.*, p. 9-39.

percebidas tanto na construção do filme, como na recepção. Nesse sentido, um filme ao abordar temas históricos, exerce uma dupla articulação com a história. Num primeiro plano ele interpreta o fato histórico e num segundo momento temos a produção, que está em diálogo com o contexto em que foi produzido. Ou seja, podemos verificar três formas de interpretações: Entendimento do fato histórico, a produção dessa acepção (processo de produção e filmagem) e a recepção. Tendo em vista que este último não é único, as formas de entendimento das imagens serão sempre distintas conforme o momento de visualização. Ou seja, se assistirmos a um filme de 1950, por exemplo, hoje teremos uma interpretação diversa do que se o visualizarmos daqui a 50 anos, ou do momento de seu lançamento.

As formas de recepção, de entendimento daquilo que está sendo representado serão sempre distintas e conforme o contexto. Nessa orientação Michele Lagny, afirma:

[...] certos filmes utilizados como fontes primárias permitem confirmar ou, às vezes, modificar as análises provenientes de outras fontes. Se suas imagens não dizem grande coisa sobre a realidade dos fatos, elas testemunham, entretanto, sobre a percepção que dela temos, ou que queremos lhes dar, em um momento preciso, datado e localizado.¹⁴⁷

No processo de recepção, o conhecimento e a interpretação de um filme conta com a participação do autor e receptor, e de maneira alguma é uma relação fechada em si mesmo.¹⁴⁸ Dentro desse andamento é relevante a experiência fílmica do receptor e o momento histórico onde ele está situado. Nessa orientação, David Bordwell assinala:

Ao ver um filme, o receptor identifica certas indicações que o incitam a executar numerosas atividades de inferência, que vão desde a atividade obrigatória e rapidíssima de perceber o movimento aparente, passando pelo processo mais ‘penetrável do ponto de vista cognitivo’, de construir, digamos, vínculos entre as

¹⁴⁷ LAGNY, Michele. O cinema como fonte de História. In: FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (org). *Op. Cit.*, p. 102.

¹⁴⁸ GOMES, Regina. Teorias da recepção, história e interpretação de filmes: um breve panorama. *Livro de Actas – SOPCOM*, 4, Universidade de Lisboa. 2005. p.1141-1148.

cenar, até ao processo ainda mais aberto de atribuir significados abstratos ao filme. Na maioria dos casos o espectador aplica estruturas de conhecimento às indicações que reconhece dentro do filme.¹⁴⁹

Esses significados compartilhados que Bordwell sublinha não serão concretos e absolutos, pois como já citado, o contexto social, político do receptor bem como sua experiência fílmica anterior, influencia nos significados do filme. Daniel Dayan também segue nessa mesma perspectiva: “O sentido de um texto não faz parte integrante do texto. A recepção não é a absorção passiva de significações pré-construídas, mas o lugar de uma produção de sentidos.”¹⁵⁰

O historiador Eric Hobsbawm ao dissertar sobre a complexidade na definição do termo *História Social* evidenciou que inicialmente, esta denominação estava relacionada aos estudos das classes pobres, do trabalho e socialismo. Também esteve ligada ao estudo de atividades humanas (cotidiano) e história socioeconômica.¹⁵¹ Hobsbawm também salienta que a história social não é algo isolado, ou seja, não é possível estudar de forma solitária uma determinada atividade humana. Nas palavras do autor:

A história social nunca pode ser mais uma especialização, como a história econômica ou outras histórias hifenizadas, porque seu tema não pode ser isolado. É possível definir certas atividades humanas como econômicas, pelo menos para fins analíticos, e depois estudá-las historicamente. (...) os aspectos sociais ou societários da essência do homem não podem ser separados dos outros aspectos do seu ser (...).¹⁵²

¹⁴⁹ Bordwell, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, USA, Harvard University Press, 1991.p.3 Apud GOMES, Regina. *Teorias da recepção, história e interpretação de filmes: um breve panorama*. Livro de Actas – SOPCOM, 4, Universidade de Lisboa.2005. p.1141-1148.

¹⁵⁰ DAYAN, Daniel. Os mistérios da recepção In: FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (org). *Op.Cit.*, p.65-66

¹⁵¹ HOBBSAWM, E. J. *Sobre história: ensaios*. 2. ed. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1998.p.83-85.

¹⁵² Ibidem, p. 87.

Hobsbawm argumenta que não há um modelo de história da sociedade, mas as para uma análise social é importante examinar os seguintes pontos: 1) história da sociedade e seu tempo cronológico, onde estuda-se os acontecimentos e não apenas as estruturas e mudanças sociais. 2) As relações humanas em sua amplitude. 3) História da sociedade estabelece ordem - é possível criar e trabalhar hipóteses.¹⁵³

As concepções de Hobsbawm quando aplicadas ao campo do cinema permitem identificar a conexão do cinema com as Relações Sociais. Os filmes que abordam aspectos da ditadura militar, a exemplo, possibilitam este elo, na medida em que ali se representa por meio de seus personagens, os papéis sociais, as hierarquias e lugares na sociedade que se representa. No caso de *O ano em que meus pais saíram de férias*, os conflitos sociais, resistências, instituições, e organizações sociais, são representados, permitindo assim uma análise sócio histórica, ou uma *História Social do Cinema*, perspectiva já trabalhada, por exemplo, pelo historiador e pesquisador do cinema Alexandre Busko Valim.¹⁵⁴

Sendo o cinema uma possibilidade de pesquisa por meio da História Social, a metodologia de análise fílmica dos filmes trabalhados nesta pesquisa (*O ano em que meus pais saíram de férias*, *Batismo de Sangue* e *Zuzu Angel*) está em conformidade com esta área de pesquisa. Nesse sentido, Valim salienta que o estudo dentro do campo da chamada História Social do Cinema, deve ter um balanceamento entre a história do cinema, teoria e crítica cinematográfica.¹⁵⁵ Ou seja, é de extrema importância a utilização de mais uma fonte, de modo que seja possível a análise e entendimento do filme dentro de um contexto, mediante o circuito emissão/produção, circulação e recepção.

(...) é fundamental que a interpretação de um ou mais filmes seja feita observando-se o contexto de sua produção, para que possamos compreender como ele se relaciona com as estruturas de dominação e as forças de resistência, bem como as posições ideológicas, que propalam nos debates e lutas sociais em andamento. (...) deve-se tratar esse objeto de estudo como um conjunto

¹⁵³ HOBSBAWM, E. J. *Op.cit.*, 91-93.

¹⁵⁴ VALIM, Alexandre Busko. *Imagens Vigidas: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. 2006. 302p. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Niterói.

¹⁵⁵ VALIM, Alexandre B. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro F; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, p.284.

de representações que remetem direta ou indiretamente ao período ou a sociedade que o produziu.¹⁵⁶

As contribuições de Valim sobre a História Social do Cinema caminham na mesma direção de Michele Lagny que confere ao cinema a capacidade de produzir “funções sociais diferenciadas”¹⁵⁷. Ela aponta que para a utilização do filme como fonte, requer uma consciência histórica, ou seja, que embora o cinema tenha um caráter de espetáculo, ele possui também funções sociais. Estas funções dizem respeito às possibilidades de análise que vão além das representações, sendo possível o cinema fazer emergir diferentes formas de pensar e sentir. Nesse sentido, o cinema corresponde diretamente à organização sociocultural da sua produção, além de servir como uma experiência fílmica.

Podemos observar então, que o cinema serve como um produto da sociedade contemporânea, onde a consciência e a experiência dos que ali existem, emerge por meio destas representações. Percebe-se ainda, que o cinema possui uma composição múltipla, que é constituído pela produção, consumo, ideias e valores de uma sociedade. Tais aspectos relacionam-se com a História social, pois, pode ser um meio em que o historiador busca e formula problemas históricos a partir das relações sociais e diversos grupos que estão representados num determinado filme ou num conjunto de filmes. Nesse sentido afirma Hebe Castro: “(...) não apenas as representações, mas também as ações sociais são ‘textos’, passíveis de serem culturalmente interpretados, o que determina um especial interesse do ponto de vista da análise social.”¹⁵⁸ E dentro desta análise, participa outros pontos como observa Cardoso e Mauad :

O trabalho do historiador nem sempre se apoia na totalidade das obras: pode usar sequencias ou imagens destacadas, compor séries e conjuntos. E deve integrar o filme ao mundo social, ao contexto em que surge - o que implica a pertinência do confronto da obra cinematográfica com elementos não-cinematográficos: autor,

¹⁵⁶ Ibidem, p. 285.

¹⁵⁷ LAGNY, Michele. *Op. Cit.*, p. 111.

¹⁵⁸ CASTRO, Hebe. História Social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo, *Op. Cit.*, p.52.

produção, público, regime político com suas formas de censura...¹⁵⁹

Deste modo, participa do trabalho do historiador social, aquilo que Langny propõe como metodologia, que seria uma espécie de ‘tripé’ do pesquisador: o estudo da imagem, da montagem e da estruturação da narrativa. Ela ainda afirma que o exame deste conjunto de coisas possibilita: “(...) aparecer às contradições no interior de um mesmo filme de cujas ambiguidades podem misturar as distinções. É isto que dá sentido à querelas, críticas em torno do alcance ideológico da obra.”¹⁶⁰ Esse ‘tripé’ diz respeito a um olhar sobre o filme, considerando o mesmo como uma forma de discurso imagético, que não se atém apenas ao conteúdo presente nas telas, mas também como já mencionado, a um possível transmissor de valores e expectativas de seus produtores e do público que o recebe. A imagem é percebida além de um fator de ‘alegoria’ mas inserido ou fazendo parte de um contexto.

Sendo então o filme um resultado de ações de atores sociais constantes na sua produção, participa deste processo a montagem, método onde é escolhido e eliminado tudo aquilo que se deseja mostrar ou não, aos receptores. A montagem é o momento em que as imagens são postas em uma determinada ordem, a fim de organizar as ações num sentido lógico do ponto de vista dos produtores. Ou nas palavras de Ismail Xavier: “câmera e montagem organizam um olhar que é a cristalização de uma perspectiva ideológica, de uma valoração das coisas, de uma ‘visão de Mundo.’”¹⁶¹ Importante mencionar que o cinema não possui a função de reflexo da sociedade ou registro da realidade. Assim como exposto anteriormente, o processo de representação diz respeito a construção de ideias e não retratos de momentos históricos ou políticos específicos. Desse modo, Graeme Turner cita que o cinema ““re-apresenta” seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação.”¹⁶²

Outro ponto importante é respeitar a linguagem do cinema, suas especificidades técnicas de narrativa, direcionando o olhar não apenas as

¹⁵⁹ CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria, , *Op. Cit.*, p.412.

¹⁶⁰ LAGNY, Michele, *Op. Cit.*, p. 122.

¹⁶¹ XAVIER, Ismail. (Org.). *A Experiência do Cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983. p. 20.

¹⁶² TURNER, Graeme. *Cinema como pratica social*. São Paulo (SP): Summus, 1997. P.128-129.

imagens e diálogos, mas também a maneira como as cenas foram colocadas (montagem), as sequências, iluminação, ângulos, enquadramentos, cenário, trilha sonora, os personagens, como e quais eventos históricos foram inseridos no filme, o que está evidente e o que não aparece, enfim, o filme em todo seu conjunto. Para a observação destes pontos se faz necessário a *decupagem* do filme, ou seja, o exame do filme por partes, com objetivo de perceber esses detalhes, entender como ele funciona. Esta tarefa concede meios para se propor interpretações que vão além do que aparece na tela. A decupagem é uma tarefa minuciosa de separar e analisar cada um destes elementos fílmicos, um momento onde o pesquisador/historiador dialoga, questiona o objeto e estudo, um olhar mais crítico em relação ao filme.

E é nessa análise minuciosa e historiográfica que estão as tensões entre evidência e representações, e é por meio disto que se tem o discurso cinematográfico, ou seja, as intenções das representações. Eduardo Victorio Morettin ao analisar as obras de Marc Ferro, ressalta que o historiador francês considera o cinema uma forma de testemunho de seu tempo, estando fora de controle do Estado, mesmo em casos de censura. Nesse sentido, Ferro se referiria ao filme como *contra-poder*, devido a autonomia que o cinema tem de criar e propor uma visão de mundo.¹⁶³ Barros, também defende esta ideia ao considerar o cinema como ferramenta de comunicação e de disseminação de ideias, no sentido de resistência. Ele se refere a possibilidade do cinema por meio de imagens e falas, tornar possível a evidência de algo que se sobressai, o que ele chama de *contra-discurso*.¹⁶⁴ A concepção de contra-análise ocorre quando o cinema encontra vias para agir como agente histórico:

Um filme, enfim, pode se apresentar como um projeto para agir sobre a sociedade, para formar opinião, para iludir ou denunciar. Portanto, um projeto para interferir na História, por trás do qual podem se esconder ou se explicitar desde os interesses políticos de diversas procedências até os interesses mercadológicos encaminhados pela indústria cultural. E, certamente, através de um filme podem agir os indivíduos que representam posições específicas.¹⁶⁵

¹⁶³ MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte na obra de Marc Ferro. *História, Questões e Debates*, História/UFPR, n.20/38, jan/jun 2003. Curitiba. p.14.

¹⁶⁴ BARROS, José D'Assunção. *Op. Cit.*, p.51.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.51.

Os filmes brasileiros sobre o período ditatorial se inserem neste contexto, uma vez que representam memórias e discursos sobre um determinado período da história. Os focos temáticos em cada obra, assim como as opções em ‘o que’ e ‘como’ se filmar, aquilo que se privilegia ou não, são frutos de visão de mundo não apenas do diretor ou produtor, mas da sociedade. Tais filmes não deixam de ser um produto coletivo sobre discursos relacionados à ditadura. Aquilo que é representado torna-se um modo de se falar e interpretar o passado, tendo em vista o presente. Os filmes sobre esta temática se referem a um período recente, que conta ainda com boa parte de seus atores sociais ainda vivos.

2.2 FILME: O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS

No período específico a que se refere esta pesquisa (2004 a 2009), um dos filmes que obteve grande destaque na mídia foi *O Ano em que meus pais saíram de férias* de Cao Hamburger (2006). O filme é ambientado inicialmente em Belo Horizonte e depois em São Paulo, no ano de 1970. Narra a história de um garoto de doze anos, Mauro (Michel Joelsas) que aprecia o futebol e jogo de botão. Um dia, sua vida muda completamente, pois seus pais saem de férias de forma rápida e aparentemente sem maiores explicações - na percepção do filho. Em verdade, os pais por serem militantes contra a ditadura, foram obrigados a fugir da perseguição e por este motivo decidiram deixá-lo com o avô paterno. Porém, o avô falece no mesmo dia que o neto chega, e o mesmo passa a viver com um vizinho judeu, o Shlomo (Germano Haiut) que depois de algumas resistências, o acolhe. Em meio à espera do telefonema dos pais, o garoto precisa lidar com sua nova realidade que engloba a esperança pelo retorno dos pais, a solidão em virtude da situação em que ele se encontra, e a copa de 1970.

Diferentemente de filmes como *Batismo de Sangue* e *Zuzu Angel*, que tem como foco a exposição da tortura, *O Ano em que meus pais saíram de férias* representa de forma mais sutil estas questões, ao dar ênfase naqueles prejudicados com a repressão, os familiares dos presos políticos, no caso aqui o filho que se torna um observador desse momento político. Pode-se perceber em um exame preliminar, três temas principais: a repressão caracterizada pela fuga dos pais, dificuldade de informações delineada pela interminável espera do filho por um telefonema e a Copa do Mundo que parece ser um meio de fuga para os problemas que a ditadura provocara.

De acordo com o press release do filme, divulgado na época do lançamento e no antigo site oficial do filme,¹⁶⁶ Cao Hamburger desenvolveu a ideia para esse filme, nos anos em que morou em Londres, onde atuou em produtoras de programas infantis. Sua experiência com atores mirins e temáticas infantis, não é recente, e entre suas produções está a série de TV *Castelo Rá-Tim-Bum* (1995) que deu origem ao filme de mesmo nome em 1999. Ele também produziu os curtas *O menino, a favela e as tampas de panela* (1995), as animações *Caçada ao Pantanal* (1990), *A garota das telas* (1989) e *Frankstein Punk* (com co-direção de Eliana Fonseca, de 1989). Hamburger também participou da produção da minissérie *Cidade dos Homens* (2004), uma parceria com a TV Globo e a *O2 filmes*.

O roteiro do filme é assinado por Cao Hamburger junto com mais três roteiristas Cláudio Galperin, Braúlio Mantovani (roteirista da série e filme *Cidade dos Homens* e dos filmes *Tropa de Elite*) e Anna Muylaert (também roteirista do filme e série de TV *Castelo Rá-Tim-Bum*). De acordo com o press release, a fotografia do filme foi planejada de modo que assinalasse um tom de testemunho. Adriano Goldman, diretor de fotografia pensou a iluminação em tons de bege e marrom, com iluminação clara, a fim de marcar a melancolia do protagonista mirim.¹⁶⁷

De acordo com dados do Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual e Ancine, este filme teve um alcance de público nos cinemas de quase 400 mil espectadores.¹⁶⁸ Participou de diversos festivais de cinema como, por exemplo, O Festival Internacional de Berlim, Festival Internacional de Cinema de Lima e recebeu prêmios como melhor roteiro pela Associação Paulista de Críticos de Arte Prêmios e escolha de público no Rio de Janeiro International Film Festival.¹⁶⁹

O Ano em que meus pais saíram em férias possui como foco na narrativa, a expectativa da espera: O personagem Mauro é submetido à espera dos pais e esperar pelo gol da copa de futebol de 1970. Enquanto

¹⁶⁶ O site oficial do filme foi desativado em 2012, mas estas informações estão disponíveis no press release do filme, disponível atualmente no site de uma das produtoras do filme, a Gullane Filmes. Disponível em < <http://www.gullane.com/projeto/o-ano-em-que-meus-pais-sairam-de-ferias>> Acesso em 12 de ago de 2013.

¹⁶⁷ Disponível em < <http://www.gullane.com/projeto/o-ano-em-que-meus-pais-sairam-de-ferias>> Acesso em 12 de ago de 2013.

¹⁶⁸ “Filmes nacionais lançados 1995-2009 por renda e publico”. Disponível no Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual: < www.ancine.gov.br/oca>. Acesso em: 30 de abril 2013.

¹⁶⁹ Prêmios e festivais. HAMBURGUER, Cao (org). *O ano em que meus pais saíram de férias* (roteiro). São Paulo: imprensa Oficial, 2008. p. 207-2010.

passa de observador no início do filme, se torna um ser ativo e imerso na ditadura, ao presenciar algumas ações repressivas. Sobre esta questão e concepção do roteiro, a dramaturgista e colaboradora do filme, Christiane Rieira pontua:

Os efeitos do terror da ditadura apareciam no drama doméstico e íntimo de Mauro, cuja posição de goleiro no time de bairro traduzia sua dor da incerteza e da espera. Esperar no gol, esperar os pais, esperar pela vitória do Brasil. Mauro era um menino de mãos atadas, vítima da situação política ameaçadora e cruel. Essa era uma maneira de se tratar o início dos anos 70 com muito frescor, como eu jamais havia visto em nosso cinema. O assunto político, contundente por excelência, estava traduzido na intimidade e subjetividade de um menino. Da mesma maneira, tais efeitos avassaladores se disseminavam pela comunidade judaica do bairro que se dividia entre ajudá-lo ou não, às vezes por questões religiosas e outras vezes por razões políticas. O dilema também era tratado com humor e otimismo, algo corajoso num país onde o patrulhamento ideológico das artes ainda parece reinar.¹⁷⁰

A trajetória de Mauro reflete em segundo plano, a questão da diáspora judaica. Devido a perseguição política, Mauro é afastado dos pais e precisa encontrar sozinho formas de se inserir numa comunidade judaica onde seu “cuidador” Shlomo parece não o aceitar ainda mais por não ser judeu. Por mais dificultoso que estas questões são delineadas ao início do filme, Mauro reflete duas tensões e temas: a etnia e as consequências de uma ditadura. A análise fílmica proposta neste trabalho está focada nesse segundo tema, ainda assim é importante perceber como a questão judaica se insere no filme, no ponto de vista dos produtores. Sobre estas questões, afirma Riera:

Questões judaicas ganharam vida no roteiro, no dia-a-dia entre Mauro e Shlomo. (...)Como um paradoxo poético, Mauro enfrentava, por não ser

¹⁷⁰ RIEIRA, Christiane. Um ano incomum: introduzindo o roteiro. In: HAMBURGUER, Cao (org). *Op. Cit.*, p. 18.

judeu, aquilo que seus ancestrais judeus, os pais de seu pai, haviam enfrentado. E além de uma história mais específica da comunidade judaica no Brasil, o esforço foi também em manter a proposta inicial do roteiro, a de retratar uma comunidade de imigrantes, como outra em qualquer parte do mundo, onde há aproximações e distanciamentos culturais de várias ordens.¹⁷¹

2.2.1 Significações da narrativa: expectativa da espera

Caroline Gomes Leme ao analisar o filme *O ano em que meus pais saíram de férias* alega que esta narrativa transita na esfera do não visível, que segundo ela:

(...) se entendermos que o “não-visível” é não somente aqueles aspectos ante os quais o filme se detém, mas também aquilo que o filme sugere. Além do eufemismo primordial das férias, o filme é repleto de cenas em que a brutalidade do regime é inferida e não explicitada.¹⁷²

Esse não visível pode ser associado ao fato já citado que este filme não possui como foco longas cenas de tortura como em *Batismo de Sangue*, por exemplo. Além do mais, a narrativa parte do ponto de vista de uma criança o que confere ao filme uma imagem mais sutil da ditadura. Essa questão parece ter agradado a crítica, e o colunista José Geraldo Couto enfatizou: o jornal *Folha de S. Paulo* não poupou elogios:

O encanto do filme consiste em aderir ao olhar de Mauro e equilibrar admiravelmente tudo o que se move em torno (e dentro) dele, dos dramáticos fatos políticos ao primeiro amor, do universo da cultura judaica à empolgação da Copa do Mundo. Nenhum desses aspectos se sobrepõe aos outros. (...)“O Ano...” é único nessa habilidade em entrelaçar tantos fios temáticos, bem como no olhar amoroso a cada um dos personagens. É essencialmente, como já disse seu diretor, um

¹⁷¹ Ibidem, p. 19.

¹⁷² LEME, Carolina Gomes. *Op. Cit.*, p. 212.

filme sobre o exílio, sobre a necessidade humana de construir um lar onde quer que se esteja.¹⁷³

Couto observa um equilíbrio na exposição dos temas, mas é perceptível que algumas questões ficam em segundo plano. Ainda que o menino Mauro esteja em uma comunidade judaica e a princípio não é bem recebido, na medida em que a representação da ditadura se faz presente, esta temática judaica se entrelaça com o regime militar e ganha um sentido único: encontrar os pais de Mauro. Até os primeiros trinta minutos do filme, Mauro é inserido nessa comunidade e passa por momentos de difícil aceitação, em especial do vizinho e amigo de seu falecido avô Shlomo. Há uma cena em que Mauro, já “hospedado” na casa de Shlomo, necessita ir ao banheiro. Na impossibilidade de utilizar o local, urina num vaso e é repreendido por Shlomo que olha na direção do pênis de Mauro e leva as mãos à cabeça, gritando desesperadamente:

SHLOMO: Oh, Deus! Que criança é esta?

MAURO: Desculpa, não deu para esperar.

SHLOMO: O bris! Você não fez o bris!

MAURO: Mas é que eu tava muito apertado.

SHLOMO: Você não é judeu! Você é góí!¹⁷⁴

Algumas cenas posteriores, Shlomo comenta com outros membros da comunidade esta ‘descoberta’ de que Mauro não é judeu. Tal notícia é recebida de forma negativa pela comunidade e a possibilidade da entrega do menino para um orfanato é cogitada por uns e a recusa em cuidar dele é feita por outros.¹⁷⁵ Até que então a real preocupação é exposta: Por que os pais não voltam das férias? Pergunta esta feita pelo rabino. A possibilidade dos pais de Mauro serem comunistas é exposta e logo tida como algo irrelevante pelo rabino, que então encerra a discussão:

¹⁷³ COUTO, José Geraldo. Drama com bela história simples comove sem abrir mão da inteligência. *Folha de S. Paulo*, 25 out. 2006.

¹⁷⁴ (00:22:00 – 00:23:04)

¹⁷⁵ (00:26:55 – 00:27:37)

RABINO: Comunista!? Meu Deus!
Agora vocês estão passando dos limites. O Daniel,
filho do nosso querido Mótél Stein, avisou que
está de férias, todos entenderam? Férias!¹⁷⁶

Shlomo aceita então a ideia de cuidar de Mauro, ainda que a princípio de forma distanciada, pois antes da reunião da comunidade citada a cima, ele desferiu um tapa em Mauro após tê-lo visto brincando com uma espécie de manta utilizada em momentos de reza.¹⁷⁷ Após este fato, Mauro se recusa a morar na casa de Shlomo e passa a viver sozinho na casa do falecido avô e a aproximação com o judeu ocorre de forma lenta. A partir desse momento, resquícios da ditadura se fazem presentes na narrativa, como pichações com os dizeres “abaixo a ditadura”

A revista *Veja* também fez elogios ao filme e dissertou sobre o uso de uma memória recente para compor a narrativa, e como o cinema torna-se um agente na construção de memórias coletivas. A reportagem salienta também a percepção da personagem que ao longo da narrativa percebe que as “férias” dos pais, significam algo além disso.¹⁷⁸

As explicações para o distanciamento dos pais – “as férias”, encobrem na verdade uma fuga contra a perseguição policial. Há dois momentos na narrativa onde esta questão é confirmada. Trata-se das duas cenas onde Mauro, já na casa do falecido avô, liga para sua casa na esperança de falar com os pais. Na primeira delas,¹⁷⁹ enquanto Mauro aguarda que alguém atenda ao telefone, vemos a imagem de sua casa: o som do telefone toca e os móveis estão intactos na sala vazia. No segundo momento¹⁸⁰ o mesmo ocorre, porém dessa vez as imagens mostram a casa com objetos revirados, o que confirma a presença policial e a perseguição.

A narrativa também representa a repressão e violência ocorrida nos anos de ditadura. Há uma sequência no filme, onde Mauro e seus novos colegas de bairro participam de uma festividade religiosa no salão da sinagoga, e então vemos a montagem paralela¹⁸¹ entre as patas do cavalos da tropa de choque e a festa. Mauro e seus colegas saem do local da festa para acompanhar o desenrolar destas ações. Vemos a

¹⁷⁶ (00:28:00)

¹⁷⁷ (00:26:06 – 00:26:51)

¹⁷⁸ BOSCOV, Isabela. Memória coletiva. *Veja*, 1 de nov. 2006. P.138-139.

¹⁷⁹ (00:18:50)

¹⁸⁰ (00:58:16)

¹⁸¹ (01:17:00).

cavalaria da tropa de choque, seguida de um caminhão cheio de soldados com capacetes, escudos e cassetetes. Todos seguem para a faculdade de odontologia. Diversas pessoas são retiradas deste local e levadas a força para a camburão. Ao fundo ouvimos gritos, som de bombas de gás lacrimogêneo. Mauro observa toda a ação até ser retirado do local por outras pessoas da vizinhança.

O que se desenrola a partir do mencionado, parece colocar Mauro mais próximo da realidade que lhe era escondida. Sem querer, o personagem acaba por abrigar na casa do falecido avô, um militante que também estava sendo perseguido. Trata-se de Ítalo (Caio Blat) que ficara ferido na perseguição ocorrida na faculdade de odontologia. Mauro surpreende-se ao ver Ítalo escondido em baixo da escada do prédio onde ele agora mora. Ele acolhe o ferido que passa a noite ali. Na manhã seguinte, Mauro em diálogo com Ítalo, pergunta se ele sabe algo sobre seus pais. O militante é enfático na resposta: *“Eles estão de férias”*.¹⁸² Mauro resmunga e em tom de desconfiança repete o que acaba de ouvir, e Ítalo complementa: *“Mauro, tem um monte de gente que está de férias igual ao seus pais.”*¹⁸³ Logo após, os dois são surpreendidos por um batido na porta. A situação deixa os dois com medo e então Ítalo se esconde. Mauro abre a porta lentamente e dois homens procuram por Shlomo e Mauro indica onde fica a casa do vizinho. Ítalo diz a Mauro que estes homens estão atrás dele, o menino retruca, mas é interrompido por Ítalo que de forma efusiva segura os braços do menino e diz: *“Fala baixo, Mauro. Esses caras são da polícia. Acabou a brincadeira, cê tá entendendo?”*¹⁸⁴

Devido a busca pelos pais de Mauro, Shlomo é preso e interrogado sobre possível envolvimento com a militância. Nas sequências seguintes, temos somente o retorno da mãe de Mauro, que passa dias deitada na cama para se recuperar de uma “doença”, explicação esta que Mauro relata. Esse é um dos momentos em que o filme circula pela esfera do não visível, onde é sugerido que a mãe passou por momentos de violência enquanto ficou retida por policiais militares. O filme termina com a cena de Mauro e sua mãe indo embora. Quando os dois estão dentro do taxi, Mauro conclui:

E assim foi o ano de 1970: O Brasil virou tricampeão mundial...E mesmo sem querer, nem

¹⁸² (01:21:58).

¹⁸³ (01:22:00).

¹⁸⁴ (01:22:59).

entender direito, eu acabei virando uma coisa chamada exilado. Eu acho que exilado quer dizer quem tem um pai tão atrasado, mas tão atrasado que acaba nunca mais voltando pra casa.¹⁸⁵

Esse atraso do pai de Mauro também sugere que o mesmo fora assassinado. Um ponto importante é a questão do exílio. O filme se reporta a esse ponto de diferentes formas. A solidão de Mauro em virtude das férias forçadas dos pais, o retiro dele em decorrência da morte do avô, dificuldades de relacionamento com Shlomo e por fim, o exílio político que ele e sua mãe tiveram de passar. Tema não obstante do filme *Zuzu Angel*, como veremos a seguir.

2.3 FILME: ZUZU ANGEL

O filme narra a história verídica da estilista Zuleika Angel Jones, conhecida como Zuzu Angel que teve seu filho Stuart Edgart Angel Jones, militante do grupo guerrilheiro do Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8), preso, torturado e morto nos anos de ditadura militar. Durante sua procura pelo filho, Zuzu reúne diversos documentos contra o Estado, porém acaba por ser morta em um acidente de carro forjado pelos militares. De acordo com o relatório de filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores desde 1970 a 2010,¹⁸⁶ um total de 209 filmes, o *Zuzu Angel* está na posição 77º de filme mais assistido, tendo alcançado 774.318 espectadores nos cinemas. De todos os filmes sobre ditadura produzidos na primeira década dos anos 2000, este foi o mais assistido.

O filme parte da história de uma protagonista feminina, mas toca em problemas sociais, ponto que o diretor Sérgio Rezende explicita:

É comum pais que oferecem a própria vida pela vida de seus filhos. Zuzu Angel foi além: ela deu

¹⁸⁵ (01:36:47)

¹⁸⁶ “Filmes nacionais de 500 mil até um milhão de espectadores”. Disponível no Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual: < www.ancine.gov.br/oca>. Acesso em: 18 de dezembro 2013.

sua vida por um filho que já estava morto, deu sua vida pela memória de Stuart e pela ideia fundamental de que a Lei e a Justiça não podem ser deixadas de lado, sob qualquer hipótese, em qualquer tempo. Nesse sentido, a história dessa mulher que partiu há 30 anos continua atualíssima.¹⁸⁷

Compreender a atualidade desta história é examinar o contexto em que o filme está inserido. Ainda que produção esteja ambientada na década de 1970, algumas questões presente no filme são atualmente, objetos de amplos debates. Em uma análise inicial, podemos destacar os seguintes temas no filme: Dificuldade de informações sobre as prisões, perseguições e desaparecidos, questionamentos sobre Direitos Humanos por meio da exposição da tortura e assassinato, e o impasse entre militares e militantes. Aliado a isso, há ao longo do filme um sentimento de esperança marcado pela busca da mãe pelo filho desaparecido.

Filme de Sérgio Rezende, que produziu outros filmes com temas históricos, como por exemplo, *Lamarca* (1994), *Guerra de Canudos* (1997) e *Mauá- o imperador e o rei* (1999). *Zuzu Angel*, foi o 11º longa-metragem do diretor, que assinou o roteiro em parceria com Marcos Bernstein, diretor de filmes como *Terra Estrangeira* (1995), este produzido por ele em companhia de Walter Salles, que atuaram juntos também, na produção do filme *Central do Brasil* (1998). Rezende e Bernstein apoiaram-se nas pesquisas realizadas no Instituto Zuzu Angel,¹⁸⁸ e entrevistas realizadas com Hildegard Angel, filha da estilista que dá nome ao filme, para a produção do roteiro. Além disso, fez parte das fontes utilizadas, o livro Virgínia Valli *Eu, Zuzu Angel, procuro meu filho*,¹⁸⁹ quase uma autobiografia de Zuleika Angel Jones. Esse livro, é uma junção de todos os documentos que Zuzu reuniu para comprovar o assassinato de seu filho.

¹⁸⁷ BERNSTEIN, Marcos; REZENDE, Sérgio. *Zuzu Angel* (Roteiro). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta (Coleção aplauso. Série cinema Brasil), 2006.p.13.

¹⁸⁸ O Instituto Zuzu Angel de Moda do Rio de Janeiro, uma entidade civil sem fins lucrativos, foi fundado em outubro de 1993 a partir da idealização da jornalista Hildegard Angel, filha da estilista que dá o nome à instituição. A intenção primeira do Instituto é preservar a memória da estilista Zuzu Angel, sua obra e sua luta, através da difusão de suas realizações e reivindicações. Para maiores informações <<http://www.zuzuangel.com.br/html/instituto.html>>

¹⁸⁹ VALLI, Virgínia. *Eu, Zuzu Angel, procuro meu filho*. Itatiaia: Vila Rica, 1986.

Importante mencionar que, boa parte do citado livro é escrita em primeira pessoa, tendo por base a transcrição das gravações que a estilista fez ao longo de sua busca por Stuart. Muitas dessas partes, aparecem de forma integral no roteiro do filme, principalmente nas cenas que contém *voz off* e que por vezes, servem de momentos de transição entre os conflitos da narrativa.

Dentre os filmes expostos nessa pesquisa, *Zuzu Angel* teve uma grande expectativa para lançamento. Ao analisarmos as reportagens do jornal *Folha de S. Paulo*, verificamos que os atores principais do filme, bem como, a memória de Zuzu Angel, são por vezes exaltados em grandes reportagens, ocasionalmente com destaque na capa. A data oficial de lançamento do filme foi em quatro de agosto de 2006, mas desde início de julho, o citado jornal apresentava regularmente, curiosidades sobre as filmagens. Em 19 de julho do mesmo ano, a coluna de Mônica Bergamo¹⁹⁰ destacou a pré-estreia do filme e a presença do elenco, com destaque para: Patrícia Pilar (protagonista do filme), Alexandre Borges (interpretou o advogado de Zuzu Angel no filme), Luana Piovani (que interpreta Elke Maravilha, amiga pessoal de Zuzu Angel na vida real e filme) e a própria Elke Maravilha. Curiosamente, o ator Daniel de Oliveira (Stuart Angel, no filme) não foi destacado na reportagem, ou não compareceu ao evento.

Cabe mencionar que tanto o filme *O ano em que meus pais saíram de férias* e *Zuzu Angel*, tiveram como uma das produtoras, a Globo Filmes. No primeiro filme mencionado, não houve muitas reportagens salientando os atores, que mesmo com participações em novelas e outros filmes da Globo, não estavam na ocasião, em atividade na mídia. Há outra publicação¹⁹¹ com destaque especial para Elke Maravilha e relatos de sua passagem pelo Dops, devido a um protesto que ela realizou em virtude do desaparecimento de Stuart Angel. Esse acontecimento foi representado no filme, pela atriz Luana Piovani. Há outros destaques para o filme, como a importância da moda promovida por Zuzu Angel e a moda atual,¹⁹² cinco curiosidades sobre a estilista e sua vida pessoal,¹⁹³ expectativas para que o filme concorresse ao Oscar do ano de 2007,¹⁹⁴ entre outras.

¹⁹⁰ BERGAMO, Mônica. Folha Ilustrada. *Folha de S. Paulo*, 19 de jul. 2006.p.E2.

¹⁹¹ ARANTES, Silvana. “Resolvi enlouquecer no Dops” *Folha de S. Paulo*, 30 de jul. 2006. p. E4.

¹⁹² NETO, Alcino Leite. Última moda. *Folha de S. Paulo*, 28 de jul. 2006. p. E8.

¹⁹³ GIANNINI, Deborah. 5 coisas que você não sabia sobre Zuzu Angel. *Folha de S. Paulo*, 27 de jul. 2006. p. 2.

¹⁹⁴ Brasil define hoje o seu filme aspirante ao Oscar. *Folha de S. Paulo*, 20 de set. 2006. p. E3.

Patrícia Pillar foi quem ganhou maior proeminência, principalmente em revistas da editora globo, como por exemplo, a revista *Quem Acontece*. Nas reportagens desta auditoria,¹⁹⁵ além de destacarem todos os trabalhos anteriores da atriz protagonista, não pouparam elogios à atuação no filme, creditando a ela, o papel de “heroína” e “guerreira”, citando pouco ou quase nada, do filme especificamente. Porém, houve críticas ao filme, como o crítico Inácio Araújo, que afirmou que o filme apenas reiterou ideias que antes já existiam na sociedade.¹⁹⁶

2.3.1 Análise fílmica: A narrativa clássica e a esfera do visível

David Bordwell ao analisar o cinema clássico hollywoodiano do século XX, apresentou algumas similaridades na estrutura dos filmes que, embora distintos, fazem parte do que ele chama de: Narrativa Clássica. Em termos gerais, a forma como os elementos do filme se combinam, torna perceptível uma configuração particular que segue determinados padrões para representar uma história. De forma sintética, as principais características são: 1) personagens bem definidos que estão empenhados a realizar uma tarefa específica; 2) conflito de personagens a partir de um fator externo; 3) Final da história com uma derrota ou finalização do problema em questão, que é representado de forma clara, ou seja, não há dúvidas sobre o “final da história”.¹⁹⁷ Bordwell acrescenta também, outros detalhes como:

O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos. Embora o cinema tenha herdado muito das convenções de caracterização do teatro e da literatura, os tipos de personagens do melodrama e da ficção popular são compostos por motivos, traços e maneirismos únicos. (...) o personagem mais “especificado” é,

¹⁹⁵ MORATELLI, Valmir. Vida de Heroína. *Quem Acontece*, 23 de set. 2006.

¹⁹⁶ ARAÚJO, Inácio. “Crash” ou a arte de reiterar ideias. *Folha de S. Paulo*, 27 de ago. 2006. p. E9.

¹⁹⁷ BORDWELL, David. O Cinema Clássico Hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Orgs). *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 278-279.

em geral, o do protagonista, que se torna o principal agente causal, alvo de qualquer restrição narrativa e principal objeto de identificação do público.¹⁹⁸

O filme *Zuzu Angel*, ainda que distante das produções Hollywoodianas apresenta em sua narrativa, estas características. Independente de o espectador conhecer ou não a história verídica que inspirou o filme, as primeiras frases proferidas no filme já estabelecem o foco do filme: Uma mãe, que teve o filho assassinado e está sob ameaça. Essa confirmação é possível por meio da frase: “Eu estou com medo de morrer. Se eu aparecer morta por acidente, assalto ou qualquer outro meio, terá sido obra dos mesmos assassinos de meu amado filho Stuart Edgar Angel Jones”¹⁹⁹ enquanto Zuzu afirma isso, a câmera focaliza seu rosto e sua forte assinatura no documento que é a chave da ameaça: O dossiê composto de inúmeros documentos, que a personagem reúne ao longo do filme, para comprovar as torturas, prisões arbitrárias e morte do filho.

A narrativa está ambientada entre os anos de 1970, embora flashbacks de anos anteriores sejam introduzidos ao longo do filme. O filme não tem uma estrutura linear, começa com o clímax do perigo, e partir daí procura mostrar os elementos exteriores que fazem a personagem, entrar numa jornada de desafios e conflitos. O filme pode ser percebido em blocos, ou temas, que são interligados por meio de reflexões de Zuzu Angel, quase sempre com o uso da *voz off*, momento em que ela escreve em seus diários, lida com os papéis do dossiê, ou faz suas gravações para registrar sua jornada.

Um das questões que merece destaque é a relação de Zuzu com o Filho. Primeiramente o filme se desenrola em tom conservador, onde a percepção da personagem em relação às ações de Stuart é baseada no senso comum. Ela, estilista e alheia a debates políticos. Ele, militante do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). O conflito de ideias e ponto que posteriormente vai inserir a personagem nas ações políticas, é colocado: Ela passeia com uma amiga enquanto é parabenizada por um financiamento para uma campanha de moda. Em *voz off*, ela reflete sobre algumas tristezas pessoais, e um diálogo com a amiga Lúcia, inicia:

¹⁹⁸ Ibidem, p. 279.

¹⁹⁹ (00:04:14 - 00:04:37)

LUCIA: Que que foi? Está te faltando alguma coisa?

ZUZU: Hoje faz seis meses que não ouço a voz do Stuart.²⁰⁰

Stuart é então apresentado ao espectador: Jovem, que sob o codinome Paulo, realiza uma ação política juntamente com Carlos Lamarca. Após a apresentação, o filme reporta-se ao diálogo antes estabelecido e um banqueiro surge no contexto em que estavam as personagens antes citadas:

BANQUEIRO: Desculpem o atraso. A cidade está parada. Tem

blitz por todo lado.

ZUZU: Não me diga que houve outro sequestro?

BANQUEIRO: Não. A turma do tal Lamarca assaltou uma agência do meu banco.

ZUZU: Mas não levaram aquele dinheirinho que você separou pra gente não, né?

BANQUEIRO (SORRINDO): Não se preocupa. O seguro paga.²⁰¹

Nesse momento parece haver duas Zuzu Angel: A mãe, e a estilista. Porém, essa dualidade entra em conflito após um telefonema:

HOMEM (NO TELEFONE): Paulo “caiu”.

ZUZU: Como?

HOMEM (NO TELEFONE): Presta atenção:

Paulo “caiu”. Procure na Polícia do Exército.

ZUZU: Que brincadeira é essa? Não sei quem é Paulo. [Ela desliga. Volta à mesa, mas o telefone recomeça. Zuzu para e pensa. Parece compreender algo. Ela quase pula em cima do telefone. Fala num turbilhão].

ZUZU: Caiu como?

HOMEM (NO TELEFONE): Prenderam.

ZUZU: Ele tá vivo? Tá machucado?

HOMEM (NO TELEFONE): Eu só sei que levaram pra Polícia do Exército.

²⁰⁰ (00:10:06 - 00:10:16)

²⁰¹ (00:10:16 - 00:10:26)

ZUZU: Mas ele tá bem?

HOMEM (NO TELEFONE): Não sei dizer, ninguém sabe.

ZUZU: É o Tuti, não é? O Stuart?²⁰²

A partir do ocorrido, o filme também transita na expectativa da espera, e a procura pelo filho se inicia. É partir deste momento também, que duas personagens de Zuzu se fundem: Se antes ela estava alheia à política, agora ela precisa tornar-se ativista para compreender o que ocorreu com seu filho. O instante de confluência sucede após Zuzu sair da polícia do exército sem notícias de filho. É a hora em que ela se lembra de um diálogo que teve com Stuart, onde o mesmo tentou explicar suas motivações políticas e conjuntura do Brasil na época de ditadura. Esse diálogo realizou-se devido uma foto no jornal onde Stuart apareceu com sua namorada (Sônia) em uma manifestação:

ZUZU: E essa fotografia no jornal?

STUART: Demos uma lição naqueles porcos imperialistas.

ZUZU: Quem são os porcos, Tuti?

STUART: O FMI é um deles.

STUART: Mas ontem eles aprenderam!

ZUZU: Aprenderam o quê?

SONIA: Demos uma lição neles.

ZUZU [de forma irônica]: É, eu ouvi no rádio. Duas vidraças quebradas da Sears e uma do Banco Lar Brasileiro...

SONIA: É preciso que os gringos saibam que não vão explorar o Brasil impunemente!

STUART: O povo não aceita! Tivemos total apoio da massa. A insatisfação é profunda!

ZUZU: Santa ingenuidade...

SONIA: Não há liberdade!

STUART: Artistas perseguidos. Fascistas espancaram atores de cinco peças! Mas o povo vai dar um basta em tudo isso.

ZUZU: Vocês estão enganados. Gente, eu vejo as minhas costureiras. Elas viajam que nem sardinha

²⁰² (00:12:36 - 00:13:15)

em lata, tomam condução de madrugada. Não tem tempo nem cabeça pra ficar andando atrás de vocês.

STUART [indignado]: Minha mãe, está defendendo a ditadura?!

ZUZU: Foi isso que eu falei? Foi isso que eu falei, Tuti? Você sabe que não. Só que está todo mundo lutando pra sobreviver. Ninguém tem tempo pra política.

STUART: Pois saiba que o capitalismo está agonizando no mundo todo.

ZUZU: Descobriu isso nos livros, estudante?

STUART: Não sou só um estudante, minha mãe. Sou um militante político. Socialista.

[o flashback termina].²⁰³

Os períodos que seguem realçam esse momento de expectativa, onde Zuzu visita diversos órgãos de repressão na busca pelo filho. Essas etapas são mescladas por lembranças da sua relação com o filho. Um dos primeiros resultados do suspense antes anunciado, dá-se quando Zuzu recebe uma carta de um companheiro político (Alberto) de Stuart, que presenciou a morte do filho da estilista. Cenas carregadas de dramaticidade, montagem paralela e elementos da natureza para efeito de contrastes são colocados. A respeito disso, Caroline Gomes Leme marca:

Zuzu Angel, seguindo os preceitos do cinema de matriz melodramática, procura hiperbolizar os sentimentos implicados na trama e para isso recorre não só aos efeitos de cor e iluminação, mas também ao estabelecimento de correspondência entre o estado interior da personagem e o ambiente. (...) A montagem paralela entre as imagens de suplício físico do filho e de tortura psicológica da mãe é essencial para potencializar a dramaticidade da cena. Enquanto lê a carta do militante Alberto que descreve a prisão e tortura de Stuart-relato que se converte para o espectador-, Zuzu vai sendo tomada por grande desespero: abre as janelas em busca de ar, despe-se violentamente e entra na

²⁰³ (00:19:00 - 00:21:17)

banheira onde a água transborda parecendo dar
vasão à sua angústia.²⁰⁴

Relacionado às torturas de Stuart, relevante comentar a estética da violência. Assim como antes nomeado nesta seção, *Zuzu Angel* está na esfera do visível, onde cenas de sofrimento físico são objetivamente mostradas: O militante Alberto e Stuart são amarrados, encapuzados e recebem socos, tapas e choques.²⁰⁵ A presença do *pau de arara* marca a composição dessas cenas, que também carregam traços de realismo. A respeito disso, os autores Cristiane Freitas Gutfreind, Helena Stigger e Guilherme Brendler destacam:

O realismo é, então, necessariamente uma construção estética e original que se esforça para dar conta de uma variedade de fenômenos subjetivos e mutantes definidos como realidade. Uma obra é realista quando resulta de certo empirismo, ou seja, quando encontramos uma organização das aparências próxima daquela que nos aporta o mundo sensível.²⁰⁶

O realismo não se subscreve enquanto verdade absoluta, mas sim, de conexões com o contexto e realidade dos produtores do filme, e nesse caso, do vivido pelos personagens que são baseados em fatos reais. Nas palavras dos autores: “(...) construção estética e original que se esforça para dar conta de uma variedade de fenômenos subjetivos e mutantes definidos como realidade.”²⁰⁷ Assim, cenas como as supracitadas, são constantemente representadas no cinema nacional com esse tema, a fim de fixar determinado acontecimento histórico. Porém, tal referência carece de maiores reflexões:

Assim, o realismo das imagens não é o essencial na representação da tortura, pois não é suficiente mostrar o horror para que ele seja considerado abominável. A experiência de choque frente a imagens de suplícios é insuficiente por si só e pode até mesmo prestar-se ao deleite de pulsões

²⁰⁴ LEME, Caroline Gomes. *Op. Cit.*, p. 196-197.

²⁰⁵ (00:45:00 - 00:46:21)

²⁰⁶ FREITAS GUTFREIND, C.; STIGGER, H. ; Brendler, Guilherme . A estética realista dos filmes sobre a ditadura militar no Brasil. *Em Questão (UFRGS)*, v. 14, p. 261-274, 2008.

²⁰⁷ Idem.

sádicas. É necessária uma reflexão política, que em geral, não é suscitada pelos filmes em questão, que não costumam ultrapassar o nível da denúncia.²⁰⁸

Posto isto, um dos argumentos presente no filme, é a nomeação dos órgãos de repressão que são representados na narrativa na medida em que Zuzu os visita para obter informações sobre seu filho. A ditadura em si, não é problematizada, mas a repressão sim. Pautado numa estética humanista, o filme toca na questão de Direitos Humanos, em especial quando Stuart é réu em processo, mesmo com a obviedade de sua morte. Isso é salientado na cena em que o advogado da família (Fraga), comenta:

FRAGA: Senhores, encerro minhas palavras com um profundo temor e uma certeza absoluta. (...) A certeza é a de que estou defendendo um morto; que o Excelentíssimo Procurador Militar sabe que acusa um cadáver; e os senhores juízes sabem que julgam um defunto. E o temor, senhores, é de que essa farsa escabrosa macule para sempre o nome desse tribunal.²⁰⁹

Cenas depois, Zuzu reitera:

ZUZU: Tudo isso é vergonhoso! Só com liberdade se pode prender, só com ela se pode julgar. E também é preciso liberdade para condenar ou absolver! Mas aqui, assassinos se arvoram em juízes!

JUIZ RELATOR: A senhora meça suas palavras ou será presa por desacato a esse tribunal.

ZUZU: Desacato é não terem cumprido a lei na hora em que prenderam Stuart. Desacato é não terem cumprido a lei na hora de interrogá-lo. Desacato é torturar e matar! Desacato é impedir o direito

sagrado de uma mãe enterrar seu filho. E agora essa farsa, em nome de um Estado de Direito.

ZUZU: Mas que Direito é esse?!²¹⁰

²⁰⁸ LEME, Caroline Gomes. *Op. cit.*, p. 51.

²⁰⁹ (00:54:55 - 00:58:03)

A conclusão do suspense do filme e da busca de Zuzu, remetem a conjuntura da cena inicial. Onde após reunir todos os documentos, depoimentos, cartas e etc, é morta por militares antes de conseguir entregar à Anistia Internacional com o dossiê sobre o caso de seu filho. Assim, concordamos com Leme que ao analisar o sentido do filme, conclui:

A quem interessa a morte deles? —, o desenvolvimento do enredo oferece as seguintes respostas. Zuzu Angel é uma mulher atraente, inteligente e corajosa; estilista de sucesso; mãe dedicada e amorosa. Stuart é um rapaz bom, altruísta, amoroso e ingênuo. Ambos morreram porque enfrentaram os militares, homens maus, intrinsecamente repressores e contrários à liberdade e à justiça. Esse é o quadro delineado, que simplifica os conflitos e permite resolvê-los a partir de uma chave moral, que coloca os bons de uma lado, maus do outro.²¹¹

Além das questões morais e os filmes, *Zuzu Angel* e *O ano em que meus pais saíram de férias* apresentam algumas características em comum: Ambos colocam a figura do militante em segundo plano. O foco dos filmes apresentados são aqueles que sofreram consequências das ações políticas de seus familiares. *O ano em que meus pais saíram de férias* grifa muito bem a linha tênue que separa o autoritarismo e suas ocultações. Nesse caso, o personagem principal mescla suas angústias na espera pelos pais, ao mesmo tempo em que está imerso a comemorações da Copa do Mundo de futebol, no contexto dos anos 1970. No caso de *Zuzu Angel*, e a exposição do autoritarismo, possui como ponto-chave, a relação da mãe e filho e que por decorrência os tornam vítimas da ditadura. De início a personagem é passiva, mas ao sofrer com a repressão e ocultação de informações, torna-se ativa não apenas para ela, mas também ao comunicar seu suplício aos meios de comunicação e demais locais públicos.

O trauma da violência vai além das cenas de torturas em *Zuzu Angel*, e sinaliza presença no exílio de Mauro em *O ano em que meus pais saíram de férias*. A respeito disso, debateremos a seguir.

²¹⁰ (00:58:10 - 00:58:55)

²¹¹ LEME, Caroline Gomes. *Op. Cit.*, p. 212.

2.4 Considerações sobre o trauma

A historiadora Beatriz Moraes de Vieira ao analisar historicamente o trauma, clarifica o tema como as consequências de algum sofrimento que dificulta o enfrentamento da situação por parte de quem viveu.²¹² Mas para além das implicações de situações vividas, o trauma também está relacionado com a memória, principalmente quando a mesma serve como testemunho de determinado momento histórico. Podemos relacionar as representações fílmicas sobre a ditadura, com o trauma, uma vez que, faz parte destes filmes a exposição de eventos traumáticos em níveis distintos. E o que o tange o assunto, Susan Sontag expõe:

O costume de representar sofrimentos atrozes como algo para ser deplorado e, se possível, suprimido ingressa na história das imagens por meio de uma tema específico: os sofrimentos padecidos por uma população civil nas mãos de um exército vitorioso e em furor.²¹³

A autora chama a atenção para as distintas formas que seres humanos lidam com a representação de imagens de sofrimento alheio. Além do mais, as recepções de eventos traumáticos independem de testemunhos ou de casos isolados de quem viveu situações conflituosas.²¹⁴ Imagens e cenas de violência podem ter sentidos extremos, a depender do contexto. No cinema, filmes de ditadura utilizam a exibição de infortúnios como reconstituição histórica dos anos de ditadura, mas também como forma de rememorar tais acontecimentos. Porém, a apresentação da violência, pode ser notada por alguns, como saudação ou como exemplo de “correção” para atos ilícitos.

Não obstante, está um especial da revista *Veja* que trouxe detalhes das filmagens do filme *Tropa de Elite*, produção que possui como foco a atuação do BOPE nas comunidades do Rio de Janeiro. Na publicação, a revista atestou que o filme fugia aos padrões românticos de outras produções, que creditam ao criminoso o papel de vítima. A

²¹²VIEIRA, Beatriz de Moraes. As ciladas do trauma: Considerações sobre história e poesia nos anos 1970. In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (Orgs). *Op. Cit.*, p.153.

²¹³ SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.39.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 83.

Veja saudou a produção e a comparou com filmes e seriados norte-americanos, que longe dos filmes nacionais, construiriam personagens reais e sem apelar para o maniqueísmo.²¹⁵ O editorial afirmou:

(...) o Brasil, infelizmente, é um país de ideias fora do lugar por causa da afecção ideológica esquerdista que inverte papéis, transformando criminosos em mocinhos, e mocinhos em criminosos. Aqui, a “questão social” é justificada para roubos, assassinatos e toda sorte de crime e contravenção – mesmo quando praticados por quadrilhas especializadas, composta por integrantes que nada tem de coitadinhos.²¹⁶

Colocado entre aspas, a condição social citada pela *Veja* é excluída pela mesma e seus editores que, utilizam do mesmo maniqueísmo que criticam, para estabelecer uma divisão de classes e exclusão social. Creditam ao socialismo e esquerdismo a culpa pelos crimes e violência, mas utilizam como argumento a selvageria da polícia para combater tais atos, numa clara defesa ao capitalismo. Além dessas afirmações, a mesma edição avaliou o trabalho do BOPE como “máquina letal contra o crime”, e apesar de admitir excessos da corporação, não problematizou a afirmação de que sacos plásticos seriam utilizados para asfixiar pessoas em depoimentos, fato representado no filme e que segundo a *Veja*, existe para além da ficção.²¹⁷

Conforme argumenta Sontag, a perspectiva da “violência necessária” sempre esteve presente em conflitos mundiais, e além de suas possibilidades de interpretações morais ou apologia serve também como denúncias.²¹⁸ Nesse sentido, o realismo das imagens não configura por si só, o trauma e o horror. Depoimentos, testemunhos e filmes como *O ano em que meus pais saíram de férias* tocam nesse ponto sem expor demasiadas cenas de tortura. Ainda assim, os filmes com o tema ditadura, carecem de maiores reflexões políticas, onde boa parte das produções representam a ditadura numa visão do passado e reiteram denúncias e exageros da polícia.

²¹⁵ CARNEIRO, Marcelo. Especial: A realidade, só a realidade. *Veja*, 17 de out. 2007. p.85.

²¹⁶ Ibidem, p. 82.

²¹⁷ SOARES, Ronaldo. Máquina Letal contra o crime. *Veja*, 17 de out. 2007. p.89.

²¹⁸ SONTAG, Susan. *Op. Cit.*, p. 97-98.

No Brasil, os limites jurídicos tornam-se também sinônimo de comoção para os familiares de desaparecidos políticos. Nesse seguimento, Janaína de Almeida Teles disserta:

As famílias guardam e resguardam a memória dos seus, sonham de maneira apaixonada com os caminhos de um mundo melhor, mais justo, livre da impunidade e menos submetido à humilhação das propostas que orbitam em torno da utilidade das razões de Estado. (...) A busca por familiares está carregada das dimensões ética e política (...).²¹⁹

A condição familiar nesse contexto apoia-se na memória coletiva e no ressentimento que são importantes para compreender determinado momento histórico. Nas palavras de Monica Grin:

No mesmo contexto de elevação do trauma à categoria de fenômeno sobre o qual o historiador deve refletir, sobretudo na onda da urgência da memória, podemos observar uma lenta mudança nas formas de se perceber esse ressentimento. Por um lado, uma maior atenção às manifestações mais localizadas e mesmo individuais do ressentimento; por outro, o advento de circunstâncias históricas marcadas por violações de direitos humanos, por violência contra civis ou contra minoria cuja memória individual, familiar, ou de um grupo abriga não raro o ressentimento como resultado de injustiças, de feridas não cicatrizadas.²²⁰

Assim, as representações do trauma devem ser percebidas para além da estética das cenas, mas na recorrência de assuntos e temas que se reportam à ditadura. Dessa forma, importante observar que tanto *Zuzu Angel* como *O ano em que meus pais saíram de férias*, apresentam a luta de familiares para encontrar seus entes capturados pela repressão,

²¹⁹ TELES, Janaína de Almeida. Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *Op. Cit.*, p.298. p. 297.

²²⁰ GRIN, Monica. Reflexões sobre o direito ao ressentimento. In: In:FICO, Carlos; ARAÚJO, Maria Paula; GRIN, Monica. *Op. Cit.*, p.130-131.

embora com enredos diferentes. Enquanto Zuzu procura, denunciar as torturas e lida diretamente com a repressão, tornando-se vítima direta disso, Mauro representa a espera e a falta de informações sobre desaparecidos, mesmo que numa perspectiva infantil, que o coloca por consequência, também como vítima desse processo.

3. BATISMO DE SANGUE, ANISTIA E VIOLÊNCIA

O Objetivo desse capítulo é dissertar sobre os legados da ditadura militar, em especial a questão da violência e entraves jurídicos. Primeiramente apresentaremos a análise do filme *Batismo de Sangue*, que apresenta diversas cenas onde os abusos cometidos nos anos de repressão são representados de forma visível. Alguns apontamentos sobre o documentário *Brazil: A Report on Torture* de Hannah Eaves (1971), são colocados a fim de contextualizar determinadas questões representadas no filme. Posteriormente, aprofundaremos o debate sobre questões relacionadas a Lei da Anistia, tanto no campo da História como do Direito. Dentro desse contexto, é importante examinar o papel da Corte Interamericana de Direitos Humanos, e as controvérsias e resistências que nosso país enfrenta em relação a mencionada lei. O filme *Batismo de Sangue*, do diretor e roteirista Helvécio Ratton, apresenta sua narrativa baseada nas ações relacionadas ao envolvimento dos frades dominicanos com a ALN – Ação Libertadora Nacional – grupo de oposição armada à ditadura brasileira, liderado por Carlos Marighella. O filme foi baseado no livro com mesmo título escrito por Frei Betto, um dos participantes destes eventos. O foco do filme é a trajetória do militante Frei Tito, que após ser preso e torturado comete suicídio anos depois em virtude do trauma que sofrera.

Sobre a atuação da esquerda católica, Michel Lowy lembra que a atuação era baseada na Teologia da Libertação, ou seja, uma doutrina cristã com motivações anticapitalistas e marxistas, também fez parte dos impulsos para a estruturação do partido.²²¹ Essa esquerda católica possuía ideias libertárias, cuja a concepção primordial era a compreensão de que os atingidos por injustiças eram considerados como sujeitos capazes de atuar em benefício de sua própria libertação.²²² A esquerda cristã nesse contexto contava com a participação de dominicanos de São Paulo junto as ações de Marighella e ALN.

Esta ordem se posicionou contrária às medidas impostas pelo governo ditatorial, sobretudo no que diz respeito às torturas. Pertenciam a esta ordem, Frei Tito e Frei Betto, este último, iniciou a militância ainda adolescente por meio de atividades da Juventude Estudantil Católica (JEC). Quando em refúgio no Rio Grande Sul, foi denunciado

²²¹ LÖWY, Michael. As esquerdas na ditadura militar: o cristianismo da libertação. In: Jorge Ferreira; Daniel Araújo Reis. (Org.). *Op. Cit.*, p.308.

²²² *Ibidem*, p. 309.

em 1969 por ter facilitado fuga de alguns presos políticos.²²³ Foi encaminhado ao DOPS sob o comando do delgado Sérgio Fleury e posteriormente ao Presídio Tiradentes. Nessa ocasião ocorreram diversas torturas, como o caso de Frei Tito, todas denunciadas em seu livro *Batismo de Sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*,²²⁴ livro que deu nome ao filme analisado nesta dissertação.

A Igreja católica em alguns momentos esteve relacionada à realidade social, porém quando percebe que Direitos Humanos são violados no contexto da ditadura, parte dela se empenha em restabelecer as liberdades e acabar com as injustiças sociais. Essas mudanças e iniciativas surgem no Brasil tendo como influência o Concílio Ecumênico Vaticano II (Roma 1962- 1965) e a Segunda Conferência do Episcopado Latino-Americano (CELAM), que aconteceu em Medellín (Colômbia 1968). No concílio mencionado, foi colocado em discussão a diversos líderes da Igreja católica, os problemas mundiais e chamou a atenção para os problemas sociais, criando assim uma nova mentalidade religiosa.²²⁵ A conferência em Medellín, discutiu as mesmas questões, porém com um olhar voltado para a América Latina.

Estes dois eventos mais as articulações da CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) que surge em 1952, a fim de facilitar comunicação do episcopado, proporcionaram um terreno fértil para ações e debates sobre os problemas sociais brasileiros e a possibilidade de militância católica. Lucilia de Almeida Neves Delgado sublinha que o confronto direto do catolicismo com o Estado ocorre após a publicação do AI-5 e em 1970 durante a XI Assembleia Geral da CNBB, ocasião onde foi feito um documento com denúncias de abusos cometidos pelo governo.²²⁶ O filme narra as lutas da esquerda católica e antes de adentrarmos a uma análise fílmica aprofundada, é necessário pontuarmos alguns detalhes referentes a produção e crítica do filme.

Helvécio Ratton é um cineasta brasileiro que nos anos 1970 militou no movimento estudantil em Minas Gerais, participando do COLINA (Comando de Libertação Nacional) sob o codinome de

²²³CARAMUÇA, Marcelo Ayres. A Militancia de esquerda (cristã) de Leonardo Boff e Frei Betto: Da teologia da Libertação à mística ecológica. In: Jorge Ferreira; Daniel Aarão Reis. (Org.). As esquerdas ...*Op. Cit.*,p.393

²²⁴BETTO. *Batismo de sangue : os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. 4. ed. Rio de Janeiro (RJ): Civilização Brasileira, 1982.

²²⁵DELGADO, Lucilia de Almeida Neves, PASSOS, Mauro. Catolicismo: direitos sociais e direitos humanos (1960-1970). In:____; Jorge Ferreira. (Org). O tempo da ditadura... *Op. Cit.*, p.112-113.

²²⁶ Ibidem, p.117.

‘Clemente’.²²⁷ Após ver de perto alguns companheiros serem presos e torturados, mudar de cidade e se instalar em outros *aparelhos* (locais onde militantes e grupos se escondiam e debatiam assuntos e ações referentes a luta armada), decide se exilar no Chile onde além de presenciar a ditadura deste país, inicia sua trajetória no cinema. Ratton vivenciou os anos referentes à ditadura, e além de ser o produtor do filme, é também espectador e porque não dizer, ‘protagonista’, mesmo que colocando sua figura por trás das câmeras.

O filme apresenta uma narrativa que expõe de forma objetiva, a atuação da militância e as torturas que receberam. Assim como em *Zuzu Angel*, *Batismo de Sangue* possui uma narrativa que trabalha na esfera do visível, onde a violência e órgãos de repressão são postos de forma clara. O filme atua nas dualidades entre o “bem” *versus* o “mal”, militância e militares, respectivamente. O foco são os frades dominicanos e a história parte de ações vividas por pessoas reais, em especial, Frei Tito, como veremos a seguir.

Quando Ratton planejou esta obra, convidou para a confecção do roteiro uma jovem roteirista, Dani Patarra, na expectativa de inserir nas telas um olhar de outra geração, um ponto de vista que se distanciaria daquilo que vivera. A jovem convidada apesar de não ter sido personagem real de tais eventos, utilizou parte da vivência de seu pai, Paulo Patarra, como fonte para pesquisa. Ele foi um jornalista e um dos fundadores da revista *Realidade*, que resistiu à censura na época da ditadura, ao abordar de forma indireta os problemas que a sociedade passara.²²⁸

Antes de adentrar à análise fílmica é importante colocar os objetivos de Ratton com esse filme, tudo aquilo que o diretor desejou passar ao público. Por razões dramatúrgicas, ele reduziu a participação de dez dominicanos para 5 (Tito, Betto, Ivo, Fernando e Oswaldo), com um foco nos dois primeiros. Ratton sublinha que todo o trabalho de pesquisa para o roteiro baseou-se em documentos oficiais e depoimentos de alguns dos dominicanos envolvidos. Sobre as cenas de tortura, Ele argumenta que:

²²⁷ VILLAÇA, Pablo. *Helvécio Ratton : o cinema além das montanhas*. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta (Coleção aplauso. Série cinema Brasil), 2005.p.49.

²²⁸ PATARRA, Dani; RATTON, Helvécio. *Batismo de Sangue*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta (Coleção aplauso. Série cinema Brasil), 2008.p.11.

De forma diferente de outros filmes sobre o período, as cenas de tortura no *Batismo de Sangue* não são apenas ilustrativas. A tortura é parte da estrutura dramática do roteiro, contada do ponto de vista do torturado, e usada não por sadismo, mas como instrumento de Estado para arrancar informações que mudaram o curso da História e aqui fazem avançar o filme.²²⁹

O diretor ainda afirma que o filme não representa uma escolha por uma visão de mundo, e que sua maior intenção estava em mostrar a ditadura aos jovens que não possuem muitos conhecimentos sobre este período. Além disso, Ratton define seu filme como possuidor de um roteiro sutil²³⁰, com fatos históricos contextualizados. O filme participou e ganhou prêmios em alguns festivais de cinema, entre eles melhor direção e melhor fotografia no Festival de Cinema de Brasília em 2006.

Alguns críticos da *Folha de S. Paulo* argumentaram que o filme pecou pelo excesso de cenas de torturas, superficialidade das ações policiais, e roteiro com diálogos que denunciavam um excesso de explicações ‘didáticas’ sobre a ditadura.²³¹ Outros críticos salientaram a falta de individualismo nos personagens, que por diversas vezes não apareciam bem delineados.²³² Por sua vez, houve quem prestigiou Helvécio Ratton pela iniciativa em colocar nas telas assuntos ainda pendentes, creditando desta forma, *Batismo de Sangue* como um dos melhores filmes já produzidos.²³³

Relevante mencionar que as longas cenas de tortura que o filme apresenta, gerou grandes debates, como por exemplo, a análise de Ruy Gardnier que creditou ao filme, o gênero *exploitation*, ou seja, filmes em que a violência é representada de forma mórbida ou exagerada:

Estamos diante de um verdadeiro filme de *exploitation*, que ainda tem o mérito de tentar transformar toda essa violência gráfica, paradoxalmente, em veemência anti-tortura e libelo contra as injustiças da ditadura, fazendo o

²²⁹ Ibidem, p. 13.

²³⁰ PATARRA, Dani; RATTON, Helvécio. *Op. Cit.*, p. 14.

²³¹ BUTCHER, Pedro. “Batismo de Sangue” peca pelo didatismo. *Jornal Folha de S. Paulo*, 20 abr. 2007.p.7.

²³² BARBOSA, Neusa. Disponível em < <http://cinema.uol.com.br/ultnot/2007/04/19/ult26u23937.jhtm>>. Acesso em 25 de out. 2011

²³³ LIMA, Gildemir. Disponível em < <http://www.overmundo.com.br/overblog/critica-batismo-de-sangue>>. Acesso em 12 de abril. 2014.

espectador acompanhar de forma muito confortável o espetáculo, com a firme crença que toda a sangueira exibida na tela não corresponde às suas pulsões sádicas nem a um desejo mesquinho de ser entretido com tripas, mas simplesmente a um verismo documental e à luta pela liberdade.²³⁴

O mencionado crítico justificou sua fala a partir da dramaticidade que a história real carrega, e que a mesma poderia ter sido representada de outra forma, sem apelar para a espetacularização da tortura. Sobre este tema, Caroline Gomes Leme, disserta:

(...) se a violência das imagens é até branda diante da violência real, é importante lembrar que a força da representação nem sempre provém de sua equivalência direta com o real. Ao representar, por exemplo, um torturador mau e cruel, *Batismo de Sangue*, mesmo que não se afaste da realidade dos fatos, pode reiterar clichês que tornam a construção banal, ao invés de lhe conferir força.²³⁵

3.1 ANÁLISE FÍLMICA: *BATISMO DE SANGUE*

Numa análise mais aprofundada, cabe mencionar alguns detalhes do filme *Batismo de Sangue*. A narrativa inicia com o *Fade In* (quando a imagem surge aos poucos em tela negra), e as imagens são dispostas no filme com movimentos leve de câmera, tendo como principais planos (diz respeito a proporção que os personagens são enquadrados), o geral e médio. O primeiro geralmente usado em início de sequencias para situar o espectador, mostrar o local onde estão os personagens, enquanto que o segundo é utilizado em boa parte das conversas entre os frades dominicanos, o que permite um fácil reconhecimento dos envolvidos na cena. Na medida em que a história se desenrola, principalmente em cenas de tortura, os closes aparecem com maior frequência, evidenciando a dramaticidade da ação.

²³⁴GARDNIER, Ruy. “Batismo de Sangue”. *Contracampo*: Revista de Cinema, n.85, 2007. Disponível < <http://www.contracampo.com.br/84/pgtiradentes13.htm>>. Acesso em 26 de julho de 2012.

²³⁵LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Unesp, 2013.p. 48.

A estrutura narrativa é linear, percebem-se três grandes blocos, que são interligados geralmente por meio de tensões advindas de ações importantes por parte dos dominicanos. Essa inquietação quase sempre gera uma reação do aparelho repressivo, e então a história muda. Nesse sentido o filme não sugere interpretações, não deixa perguntas sem respostas, devido a essa relação clara de *ação-reação*. Um exemplo disso é mostrado logo na primeira sequência onde o suicídio de frei Tito ocorre.²³⁶ Percebemos uma primeira intenção no filme, ou melhor, aquilo que se deseja reverenciar: a consequência da repressão, da tortura. Essa questão é enfatizada no momento em que Tito faz o último nó na corda pendurada no galho da árvore, e a cena é alternada com um primeiro flashback:²³⁷ Trata-se de do delegado Fleury (torturador de Tito), mostrado em *Contra-plongée* (a câmera o filma de baixo para cima, dando a impressão de superioridade). Após isto, Tito insere a corda no pescoço e se joga da árvore provocando sua morte.

Não há dúvida também, quanto as dualidades presentes no filme que giram em torno da relação Igreja e Estado, opositores e ‘direita’, divergências estas que são enfatizadas com efeitos de iluminação. Quando agentes da polícia são mostrados ou quando os frades são torturados, a imagem tende a escurecer, e quando os dominicanos dialogam sobre o ocorrido ou sobre a situação do país, a imagem é mais iluminada. Todas as ações e falas são bem pontuadas, os diálogos geralmente curtos, denunciam a construção de um roteiro feito com cautela e objetividade. Não há um protagonista específico, todos os dominicanos ali representados, e embora sejam pessoas diferentes, não aparecem como indivíduos, mas como membros da igreja.

No primeiro bloco²³⁸ que pode ser denominado de *percepções*, pois as primeiras impressões da igreja perante a ditadura são delineadas, assim como as medidas da repressão começam a ser desenhadas. Os dominicanos assumem função de observadores, suas ações e envolvimento com Marighella e ALN evoluem aos poucos, como podemos perceber no diálogo²³⁹ entre Frei Tito e Frei Betto logo quando conhecem Professor Menezes (codinome de Marighella):

MARIGHELLA: O apoio de vocês chega em um momento crucial para a ALN. Não adianta mais lutar apenas com palavras. Daqui pra frente, quem

²³⁶(00:01:55 - :00:04:19)

²³⁷(00:03:39-00:03:43)

²³⁸(00:01:53 – 00:28:53)

²³⁹(00:06:24 – 00:07:18)

samba fica, quem não samba vai embora! (em tom grave) Vamos intensificar as ações armadas, com assaltos a bancos e ataques às forças da ditadura.

BETTO: Mas nosso papel é só na retaguarda.

MARIGHELLA: Contamos com vocês para esconder companheiros, para transportar, levar mensagens, fazer contatos... E no que mais vocês puderem colaborar.

[...]

TITO :Professor Menezes, como é que nós vamos conscientizar o povo?

MARIGHELLA: Pela ação, tudo nasce da ação. A consciência do povo vai brotar é da luta armada, do próprio combate.

Nota-se nessa fala, uma preocupação com as palavras, em mostrar as intenções da militância. Pode-se referir a isto, críticos que consideraram o roteiro de *Batismo de Sangue*, um texto didático. Ainda nesse primeiro momento do filme, é mostrada a movimentação de estudantes em relação à ditadura e as primeiras ações do Estado.²⁴⁰

No segundo ato ainda deste bloco, por meio de uma pichação²⁴¹ nos muros do convento, verificamos a frase “*morte aos padres vendidos*”, onde evidencia uma mudança na ação dos frades: De observadores atuantes na resistência à ditadura. Assim, Frei Tito fica à frente da organização do congresso na UNE, ao localizar um local para os estudantes se encontrarem. No caminho há uma batida policial, os frades ficam com medo de serem descobertos, mas conseguem disfarçar e seguir caminho²⁴². Esta cena ressalta que uma tensão está por vir, o que se confirma com a cena seguinte²⁴³, onde Betto na redação do jornal em que trabalha, fica sabendo que os policiais descobriram o congresso. Seu colega da redação o informa sobre isso e ainda dialoga: “*Parece que eles não nos deixam outra saída. Você sabe que eu não tenho peito, mas, a cada dia que passa, tenho mais certeza: só com a luta armada...*”²⁴⁴

O congresso da UNE é descoberto, estudantes são detidos e a imagem neste momento escurece. Todos são levados à delegacia, são

²⁴⁰ (00:11:54)

²⁴¹ (00:14:51)

²⁴² (00:17:30)

²⁴³ (00:18:18)

²⁴⁴ (00:18:28)

ouvidos e depois liberados. Frei Tito ao sair cabisbaixo, é parado por outro companheiro que diz “*Não se preocupe, companheirinho. Mais cedo ou mais tarde, venceremos!*”.²⁴⁵ Aqui parece ter outra confirmação que a igreja já não é espectadora. A partir daí Marighella se faz mais presente assim como os encontros entre ele e alguns dominicanos. Os frades chegam a ser questionados²⁴⁶ pelo superior Frei Digo, sobre as atitudes que estão tomando, os perigos e consequências de tais escolhas, mas todos mantêm firme a opção pela ação e defesa da liberdade.

Ocorrem passagens que preparam o filme para o segundo bloco. A transição acontece a partir do momento em que Frei Betto decide ir para São Leopoldo e Marighella pede a ele que veja possibilidades de conseguir meios para passar companheiros pela fronteira do sul. Além disso, páginas de jornal pregadas nos muros da rua²⁴⁷ servem como aviso dos novos rumos da ditadura, as notícias falam sobre atos terroristas e assaltos a bancos.

Inicia então o segundo bloco²⁴⁸, que pode ser chamado de *reações*. Aqui as ações já seguem com maior certeza, Frei Betto já em São Leopoldo comemora a inauguração da passagem pelo sul engatilhada por ele, Marighella negocia com Frei Ivo, o código que será passado por telefone para que eles possam se encontrar: “*Aqui é o Ernesto. Vou na gráfica hoje.*”²⁴⁹ A ação da luta armada se faz presente no filme, o sequestro do embaixador americano e a libertação de 15 presos políticos provoca comemorações por parte dos dominicanos. Marighella por meio do código se encontra com Frei Fernando, comunica que vários companheiros foram presos e que ele vai sumir por uns tempos. Novamente o jornal é utilizado como parâmetro dos acontecimentos, ao vermos um cliente na livraria que carrega um jornal com a notícia que estão à procura de Marighella.²⁵⁰ Quando chegam no Rio de Janeiro Frei Ivo e Frei Fernando são presos pela polícia, no caminho Frei Fernando pergunta:

FERNANDO: Pra onde vocês estão nos levando?

²⁴⁵ (00:21:44)

²⁴⁶ (00:27:48)

²⁴⁷ (00:26:38)

²⁴⁸ (00:28:43 – 01:14:27)

²⁴⁹ (00:30:11)

²⁵⁰ (00:35:32)

POLICIAL: sentado na frente, vira-se para eles e fala:

Pra conhecer o Papa!

Ele estaria se referindo a Fleury, que os aguardaria no Ministério da Marinha. Seguem então diversas cenas de interrogatório acompanhadas de tortura. Cenas alternadas entre perguntas e torturas nos dois frades capturados são mostradas: socos, tapas, choques e o pau-de-arara. Essa sequência dura quase 9 minutos²⁵¹ e termina quando o ‘papa’ descobre o código secreto e local de encontro com Marighella. Alguns aspectos fazem necessário serem pontuados. As cenas recebem pouca iluminação e novamente os agentes são mostrados em sua boa parte por meio do *Contra-plongée*,, sugerindo submissão dos frades a eles. Há um momento em que a posição repressiva do Estado é bem marcada, parte em que Fleury perde a paciência em esperar por informações e fala²⁵²:

FLEURY: Olha aqui, é a coisa mais fácil: a gente te mata, corta os teus dedos para ninguém descobrir as impressões digitais, e te enterra num lugar qualquer. Ninguém vai sentir tua falta, nem seus colegas.

(aos berros)Qual é a senha?

Num outro momento, devido as agressões recebidas, Fernando desmaia. Nisso Fleury pede que chamem o médico. Este chega com naturalidade e enquanto examina o frade²⁵³:

MÉDICO: E como anda o tempo em São Paulo?

FLEURY: Como sempre. Nublado sujeito a garoas, chuvas e trovoadas.

MÉDICO: Nesse feriado eu vou para Ilhabela, conhece? Um colega da Marinha tem um barco lá, me chamou pra navegar.

A seguir, ele dá uma injeção de adrenalina em Fernando que acorda. As agressões continuam e o médico vai embora, caminhando calmamente. Depois de obterem as informações, a polícia prende Tito e arma emboscada para matar Marighella. Betto ainda no sul, é

²⁵¹ (00:39:00 – 00:47:50)

²⁵² (00:45:28)

²⁵³ (00:42:35)

informado que estão atrás dele e foge. Um rapaz que se diz primo de um amigo dele, o acolhe, mas ao saber por meio de jornais que Betto está sendo procurado o entrega para a polícia.

O terceiro bloco do filme, *consequências*, ganha como protagonista a tortura por ser o foco das ações e reações que ali ocorrem. Se no primeiro bloco a tortura é comentada, no segundo é mostrada e no terceiro é denunciada. Um cardeal procura os frades já presos (Tito, Betto e Ivo) e pergunta se é verdade que estão sendo submetidos a atos violentos. Os frades confirmam, mas são cortados pela fala do cardeal: “*Mas os senhores não foram presos celebrando a missa, não é verdade?*”²⁵⁴ ao fundo Fleury ri ironicamente. Betto já preso se junta as celas com os demais frades. No interrogatório Fleury pede que Betto explique a passagem pela fronteira do sul. Ao não responder o que está sendo solicitado, Fleury diz que se assim continuar, ele vai acabar com a reputação dos padres de uma vez por todas.²⁵⁵ Um momento importante neste último bloco é uma missa celebrada²⁵⁶ nos porões das celas, com o aval de policiais. A hóstia é substituída por bolacha e o vinho por suco de uva. Percebe-se aqui a posição clara da igreja por meio da fala de Betto durante esta reza:

BETTO: Não há conciliação possível entre opressores e oprimidos. Do lado de dentro destas grades encontram-se comunistas e cristãos.

BETTO (CONT.): Foi o amor por nosso povo e a luta por justiça que nos aproximou e nos uniu. Um dia, não existirão mais diferenças de classes, todos viverão como irmãos, em torno do mesmo Pai... Haverá igual partilha de comida e de bebida, como aqui nesta mesa eucarística.

A maioria dos presos observava as palavras de Tito com atenção. Alguns policiais riem enquanto que outros se mostravam indiferentes. Ao término das palavras a ‘hóstia’ é oferecida a todos, mas somente os presos a aceitam. A partir deste momento os frades são transferidos para a prisão de Tiradentes, Tito é cruelmente torturado, tenta suicídio, mas escapa com vida. Neste momento é redigido seu manifesto, com detalhes sobre as torturas que recebeu o que chega a conhecimento público. Como consequência disso, Tito é questionado por um juiz

²⁵⁴ (01:05:42)

²⁵⁵ (01:07:17)

²⁵⁶ (01:09:18 – 01:14:26)

sobre o motivo dele ter afirmado falsamente que recebera tais torturas. Tito confirma novamente as agressões que sofreu, e recebe como resposta:²⁵⁷

JUIZ (ao escrivão) : Proíbo que inclua essa denúncia no depoimento do réu.

ADVOGADO: Mas eu insisto para que as palavras de frei Tito sejam todas transcritas no processo.

JUIZ: Mas vocês tentem compreender, a tortura é uma coisa de tal modo horrível, que é melhor nem falar dela...

Tito passa então a ficar apático nas celas do presídio e não recebe com felicidade o seu exílio em virtude da troca efetuado por meio do sequestro do embaixador suíço. Já na França (último lugar por onde Tito passou), ele passa a ser atormentado com visões em forma de flashback de Fleury e agressões que sofrera. Quase todas as lembranças iniciam com a frase *“beija, a mão do papa”* ou *“traidor da igreja, traidor do Brasil”*. Tito passa a ficar incomunicável, perde a noção da realidade e então comente suicídio. Betto, Ivo e Fernando são condenados a quatro anos de reclusão, mas com recurso aplicado por advogado a pena é reduzida.

Há alguns pontos que merecem ser colocados. O filme, por meio de letreiros ou falas, relaciona a repressão aos seus órgãos de atuação, como por exemplo, o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), os nomes de militares envolvidos são nomeados, como o delegado Fleury. Outros elementos são colocados, como a foto do ex-presidente Médici. O mesmo ocorre com os militantes e seus grupos influentes, que por meio das falas são também mencionados. Esses detalhes confirmam o elo entre a representação fílmica e o contexto em que o filme está inserido. A nomeação é uma forma de se chamar a atenção para determinada parcela da sociedade, bem como, lembrar sua participação política e até mesmo justificar os atos da categoria. Em outros filmes, como *O ano em que meus pais saíram de férias*, estas questões não são delineadas. Nessa orientação, evidenciamos a análise de Gomes:

Nos filmes, torturadores e demais agentes responsáveis pelo aparato repressivo raramente são nomeados. Os militares, quando aparecem

²⁵⁷ (01:26:29 – 01:26:46)

vinculados ao sistema repressor, costumam receber apenas a designação de suas patentes ou a identificação pela farda. A não atribuição de nomes próprios aos personagens pode ser entendida como uma generalização da responsabilidade a toda a categoria ou, em sentido inverso, como ocultamento de nomes específicos. A não disponibilização pública dos arquivos da ditadura também pode ser um fator a dificultar que os filmes atribuam nomes a seus personagens ligados aos órgãos de repressão. (...) *Batismo de Sangue* tem o cuidado de identificar por meio de legendas ou referências verbais as instituições onde foram perpetradas as torturas contra frades dominicanos: Ministério da Marinha, Dops, DOI-codi. São identificados também o Presídio Tiradentes, onde eles estiveram presos, e o Hospital Militar no qual Frei Tito esteve após tentar suicídio.²⁵⁸

Controvérsias e dissimulações com o judiciário também são destacadas nesse filme. Assim como em *Zuzu Angel*, vemos em *Batismo de Sangue*, a tentativa de um juiz de ocultar a denúncia de tortura que Frei Tito sofreu. Em *Zuzu Angel*, destacamos o julgamento de Stuart Angel Jones, onde o réu não pode se apresentar por estar morto devido à tortura. Ambos os filmes pontuam as farsas envolvendo o judiciário e a resistência a tais fatos.

3.1.1 Batismo de Sangue e relações com Brasil: A Report on Torture

Ainda que não seja o objetivo desta pesquisa dissertar sobre as relações da história e documentário, bem como as formas de representação neste tipo de produção, faz-se importante trazer para esta análise fílmica, o documentário *Brazil: A Report on Torture* de Hannah Eaves (1971). Trata-se de uma iniciativa que partiu dos cineastas americanos Haskell Wexler e Saul Landau, que estavam no Chile para produzir material sobre o presidente Salvador Allende e souberam da presença de brasileiros exilados, estes que faziam parte do grupo de 70

²⁵⁸ LEME, Caroline Gomes. *Op. Cit.*, p. 47.

ativistas da luta armada que foram trocados pelo embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher. Este documentário tem sua importância pelo fato de trazer depoimentos destes exilados, que em suas falas, contam e encenam as torturas a que foram submetidos. O filme *Batismo de Sangue* representa estas questões e dialoga com o período pós-ditadura ao expor a tortura enquanto representação. O filme chama a atenção para um problema ainda atual: A violência como um problema social. O documentário, produzido *sob* a ditadura, apresenta depoimentos dos personagens reais representados no filme.

Alguns aspectos desta produção merecem destaque. Logo de início é mostrado Frei Tito de Alencar Lima e outro ativista (não há identificação do nome da pessoa), este diz que se eles estão ali, se foram exilados foi devido à resistência física que tiveram para suportar as torturas, e que o Estado brasileiro estaria cada vez mais repressivo e autoritário e que isso deveria ser de conhecimento dos norte-americanos.²⁵⁹ Ao longo do documentário, os depoimentos são intercalados com cenas de reconstituição de algumas práticas de tortura. Algumas cicatrizes de bala, lesões que muitos ainda possuíam nos corpos são mostrados, como por exemplo, queimaduras provocadas por cigarros.²⁶⁰

Um dos depoimentos mais detalhados é o de Maria Auxiliadora Lara Barcelos. Sob o codinome ‘Dora’, Maria foi militante da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (Var-Palmares), foi presa, torturada e banida para o Chile em 1971. Em 1973, com a queda de Allende e o golpe militar, ela consegue asilo por 6 meses no México. Logo depois, passou por outros países da Europa, fixando-se na Alemanha onde comete suicídio em virtude de perturbações psicológicas desenvolvidas devido aos traumas.²⁶¹

Em depoimento no documentário, Maria Auxiliadora fala sobre abusos sexuais que sofreu nas dependências do DOPS, sobre as torturas que presenciou no tempo em que ficou retida. Ela cita que muitas das torturas estavam relacionadas a choques elétricos, aplicados em sua maioria em partes íntimas.²⁶² Em outro trecho, Maria comenta que no momento em que é surpreendida pela polícia no local em que estava vivendo, sua casa foi metralhada e que ela e seus companheiros possuíam em casa todo o tipo de armamento da guerrilha urbana, como

²⁵⁹ (00:01:45 – 00:02:37)

²⁶⁰ (00:05:22 – 00:05:45)

²⁶¹ LISBÔA, Suzana Keniger. *Maria Auxiliadora Lara Barcelos. Mortos e Desaparecidos*, 2004. Disponível em < <http://www.torturanuncamais-rj.org.br/MDDetalhes.asp?CodMortosDesaparecidos=171>>. Acesso em 10 nov.2011.

²⁶² (00:05:48 – 00:07:41)

armas e bombas caseiras. Maria enfatiza ainda que era submetida a torturas psicológicas com ameaças a morte.

Outro nome de destaque no documentário, é o Frei Tito de Alencar Lima. Militante da Ação Estudantil Católica, estudante de teologia da ordem dos padres dominicanos de São Paulo, ele foi preso em 1968, sob a acusação de envolvimento no congresso da UNE, em Ibiúna. Foi preso novamente em 1969, em companhia de outros padres dominicanos, todos acusados de terem ligações com a ALN e Carlos Marighella. Em afirmação ao documentário, Frei Tito fala sobre esta segunda prisão e afirma que sofreu torturas por três dias consecutivos, sob o comando do capitão Albernaz. Nessa ocasião Frei Tito teria sido torturado por 20 horas seguidas, onde tentou cometer suicídio cortando o braço, para se livrar da tortura e fazer disto uma verdadeira denúncia.

²⁶³ Nas palavras dele, com essa denúncia, ele queria dizer que o *“Brasil não é mais o país somente do samba, do futebol, do Pelé, mas é também um grande campeão da tortura, que se negou na prática toda a liberdade de expressão e inclusive a liberdade de religião”*.²⁶⁴ Com isso Tito ainda afirma que o diretor da Oban, teria dito a ele que a Igreja era uma força muito grande, que deveria ser debatida, por meio de tortura a sacerdotes.²⁶⁵

Há outro depoente que diz que agentes da polícia federal do Paraná carregavam e estimavam alguns utensílios de tortura, como alicates e aparelhos de choque elétricos, e quando antes de iniciar as sessões de torturas, colocavam tais objetos em cima de uma mesa, como se tais atitudes fossem um entretenimento, ou até mesmo uma festa.²⁶⁶ Ainda é comentado sobre um dos principais aparelhos repressivos do Rio de Janeiro, o quartel da Marinha localizado na Ilha das Flores, onde algumas torturas que lá ocorriam - algumas até com o uso de mordidas de cães – estariam todas sob a supervisão de um médico chamado “Coutinho”. Este tinha como função garantir a sobrevivência e estado de consciência dos presos, para que as informações pudessem ser recolhidas.²⁶⁷

Este documentário traz informações importantes e detalhadas sobre a tortura ocorrida na ditadura militar brasileira. Dada a quantidade de informações constantes em quase 60 minutos de duração, somente

²⁶³ (00:17:30 – 00:18:35)

²⁶⁴ (00:18:37 – 00:18:52)

²⁶⁵ (00:18:52 – 00:19:28)

²⁶⁶ (00:26:28 – 00:26:38)

²⁶⁷ (00:27:50 – 00:28:22)

alguns aspectos foram pontuados. Embora as imagens feitas de forma quase que ‘caseiras’, devido à falta de técnicas mais apuradas no momento da produção, este vídeo não perde sua importância. São personagens reais, que não foram ouvidos por seus compatriotas, são pessoas que – aos que ainda vivem, carregam até hoje marcas físicas e psicológicas das barbaridades a que foram submetidos. Sem contar aqueles que, além disto, optaram pela morte a viver numa falsa democracia, como o caso de Frei Tito e Maria Auxiliadora, ambos cometeram suicídio anos após a gravação este documentário.

3.2 A TRANSIÇÃO INCOMPLETA E A LEI DA ANISTIA

Entre as décadas de 1960 e 1970, a América Latina sofreu com a propagação de ditaduras, que por meio de golpes, depuseram presidentes que estavam em atuação. No Brasil, o processo deu-se por meio do golpe civil-militar contra o presidente João Goulart, em 1964. Ao longo da década de 1970, ganharam força movimentos organizados pela sociedade civil que exigiam o respeito aos direitos humanos, a anistia de presos políticos e a redemocratização do país. Essa pressão colaborou para que o governo do presidente Ernesto Geisel iniciasse o que ficou conhecido como um processo *lento, gradual e seguro*. As medidas para a transição democrática brasileira tiveram início em 1974 e duraram aproximadamente dez anos.

A proposta para abertura era, segundo o historiador Francisco Carlos Teixeira da Silva, permeado por garantias ao regime militar:

(...) evitar o retorno de pessoas, instituições e partidos anteriores a 1964; proceder-se em um tempo longo – seu caráter lento –, de mais ou menos dez anos, o que implicaria a escolha ainda segura do sucessor do próprio Geisel e a incorporação a uma nova constituição – que não deveria de maneira alguma ser fruto de uma constituinte – das chamadas salvaguardas do regime, as medidas necessárias para manter no futuro uma determinada ordem, sem o recurso à quebra da constitucionalidade.²⁶⁸

²⁶⁸ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs) *Op. Cit.*, p. 262-263.

Dessa forma, havia a proposta de abertura e a volta a um Estado de Direito, mas não a redemocratização propriamente dita. Ou seja, a oposição não fazia parte do projeto que, era encabeçado por pessoas como o general Golbery do Couto e Silva, que atuavam na perspectiva de subordinar a sociedade civil. Assim, a abertura permaneceria sob comando militar e a oposição mais presente, como estudantes, advogados, Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), e outros, não deveriam atuar em projetos independentes.²⁶⁹

A década de 1970 apresentou um desgaste político, crise econômica dívida externa, inflação, desemprego. Era o fim do chamado *milagre econômico*, período entre 1969 e 1973, em que o Brasil teve crescimento econômico ao mesmo tempo em que contribuiu para grande desigualdade social. Essa crise colaborou para que a ditadura perdesse apoios importantes, principalmente entre o empresariado. Em 1974, os militares tiveram importantes derrotas nas eleições legislativas, pois foram eleitos 16 senadores do MDB e apenas 6 do Arena.²⁷⁰ E esse contexto contribuiu para que diversos grupos da população brasileira passassem a pressionar o governo para que fossem feitas reformas que levassem ao fim do regime militar e contribuíssem para a redemocratização do Brasil.

Ainda na virada da década de 1970 para 1980, houve o crescimento, em número e importância política, do movimento sindical na região metropolitana do ABC Paulista. Nessa época, muitos trabalhadores passaram a se sindicalizar como meio de lutas por seus direitos. Além do aumento de salários, os trabalhadores exigiam o fim da ditadura. Em 1978, metalúrgicos de São Bernardo do Campo, São Paulo, fizeram a primeira greve desde o decreto do AI-5, em 1968. Esse fato incentivou outros trabalhadores a também entrar em greve. O então presidente do sindicato dos metalúrgicos, Luiz Inácio da Silva, foi o principal líder dessas mobilizações.²⁷¹

Em 1979, outra greve geral teve a adesão de 160 mil metalúrgicos da região, resultando na intervenção militar contra os sindicatos. Apesar de a repressão persistir e resultar em prisões, como a de Lula, novas greves espalharam-se pelo país, com a adesão de

²⁶⁹ Ibidem, p. 264-265.

²⁷⁰ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Op.Cit.*, 263-264.

²⁷¹ SANTANA, Marco Aurélio. Trabalhadores em movimento: o sindicalismo brasileiro nos anos 1980-1990. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs). *Op. Cit.*, p. 287-288.

professores e outros trabalhadores.²⁷² Os estudantes de todo o país também voltaram a se mobilizar com manifestações contra a ditadura, fazendo com que o movimento estudantil ganhasse força novamente e contribuísse para a volta da democracia ao Brasil. Nesse mesmo ano, foi aprovada a Lei da Anistia. Por meio dela, foi possível o retorno de exilados políticos, porém, essa lei anistiou também os agentes do governo responsáveis por torturas e assassinatos, o que impede a condenação dos responsáveis pelo desrespeito aos direitos humanos cometidos durante a ditadura militar.

Entre 1983 e 1984, foram organizadas diversas manifestações em todo o território nacional, as *Diretas Já*, que tinham como objetivo:

(...)um rompimento radical com a *abertura limitada e pactuada* que o regime vinha implantando e levaria, através da eleição de um presidente pelo voto direto, com uma Constituinte, a uma ruptura constitucional extremamente desfavorável para as forças que implantaram a ditadura militar no país.²⁷³

Assim, a oposição levou ao Congresso Nacional uma proposta de emenda constitucional propondo eleições diretas para a Presidência da República. No Rio de Janeiro, criou-se uma frente política com vários partidos e organizações da sociedade civil para apoiar o projeto. O movimento *Diretas Já!* organizou grandes manifestações em todo o país, mas apesar disso, a proposta não foi aprovada no Congresso, devido à ação de parlamentares fiéis à ditadura, que mantiveram a eleição indireta. Em 1985, depois de 21 anos de regime militar, o Congresso Nacional elegeu um presidente civil, Tancredo Neves.²⁷⁴

²⁷² Ibidem, p. 289-290.

²⁷³ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs). *Op. Cit.*, p. 273.

²⁷⁴ Tancredo Neves, político mineiro do PMDB, era o candidato da oposição à ditadura e seu vice era o maranhense José Sarney, ex-líder da Arena (partido de apoio à ditadura) e integrante do Partido da Frente Liberal (PFL), uma dissidência do PDS (antiga Arena) que tentava se alinhar à oposição. O presidente eleito adoeceu e faleceu antes de tomar posse. Em seu lugar, assumiu José Sarney. Sobre as disputas envolvendo candidatos à presidência, e maiores detalhes sobre a eleição indireta: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs) *O tempo da ditadura: regime militar e*

Sobre os acontecimentos após 1985, o doutor em ciência política, Jorge Zaverucha, dissertou sobre a Constituição de 1988 e seu legado autoritário. O autor cita que embora a constituição tenha um caráter progressista, esse não foi o caso da relação civil-militar. Ainda permaneceram muitas prerrogativas militares e não democráticas existentes na constituição citada. Nas palavras do autor:

(...) ao formalizarem as prerrogativas militares constitucionalmente, deram um verniz democrático aos amplos poderes dos militares. Em termos procedais, o processo de redação da Constituição foi democrático. Contudo, a essência do resultado não foi liberal.²⁷⁵

Na mesma orientação, o cientista político Anthony W. Pereira considerou a justiça transacional brasileira, como algo simbólico:

(...) o judiciário e as forças armadas, sob a democracia, continuaram a funcionar basicamente da mesma maneira como funcionavam sob o regime militar. Por exemplo, em 1996 (...) o Exército brasileiro orgulhosamente exibiu não uma, mas cinco cópias da obra *O direito da segurança Nacional*, de Mário Pessoa, na livraria de sua sede, no Rio de Janeiro.²⁷⁶

A obra citada pelo autor é a legalidade do governo militar, que teve sua primeira edição nos anos 1970. Pereira relaciona também como legado da ditadura as questões apresentadas no primeiro capítulo, sobre as supostas novas fotos de Vladimir Herzog e como o exército lidou com esta questão. Ele salienta que existe um consenso que credita êxito ao setor militar, devido a suposição de uma organização e rapidez nos processos judiciais ocorridos na ditadura, e a crença de que os tribunais militares, operavam com altos padrões de um tipo ideal de estado de direito, o que nas palavras do autor: “(...) Essa ficção foi muito

movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 271-279.

²⁷⁵ ZAVERUCHA, Jorge. *Relações Civil-Militares: O Legado autoritário da constituição brasileira de 1988*. In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (Orgs). *Op. Cit.*, p. 42.

²⁷⁶ PEREIRA, Anthony W. *Ditadura e Repressão: O Autoritarismo e o Estado de Direito no Brasil, no Chile e na Argentina*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 243.

conveniente para a manutenção do *status quo*, apesar das reivindicações de mudanças surgidas com a era democrática.”²⁷⁷

Dentre todos os resquícios do autoritarismo da ditadura, o que mais possui impasses jurídicos é a citada Lei de Anistia. Fruto de uma longa batalha, a lei concedeu retorno de exilados, configurou o momento de abertura política e projeto de retorno à democracia. Porém, também serviu como salvaguarda para agentes da ditadura, uma vez que seus crimes não são passíveis de profundas investigações e punições. A respeito disso, Flávia Piovesan destaca que a lei beneficiou torturadores e vítimas, e que a razão estaria na leitura equivocada da expressão *crimes conexos* constante na lei:

Crimes conexos são os praticados por uma pessoa ou grupo de pessoas, que se encadeiam em suas causas. Não se pode falar em conexidade entre os fatos praticados pelo delinquente e pelas ações de sua vítima. A anistia perdoou a estas e não àqueles; perdoou as vítimas e não os que delinquem em nome do estado. Ademais, é inadmissível que o crime de tortura seja concebido como crime político, passível de anistia e prescrição.²⁷⁸

Essa ambiguidade na lei é reforçada pelo Doutor em direito, José Carlos Moreira da Silva Filho, que compreende a anistia como uma política de esquecimento e nega a bilateralidade na lei, pois para afirmar a reciprocidade haveria de ser efetivada igualdade jurídica para todos os envolvidos, fato que não correu.²⁷⁹ O autor também relaciona a obscuridade da Lei de Anistia ao processo constituinte que culminou na Constituição Republicana de 1988:

Por um lado, a constituinte representou uma rica mobilização de setores populares e de grupos organizados da sociedade civil que surpreenderam o forte controle do processo de transição política praticado pelos militares e demais setores de

²⁷⁷ Ibidem, p. 244.

²⁷⁸ PIOVESAN, Flávia. Direito Internacional dos Direitos Humanos e Lei de anistia: O caso brasileiro. In:

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *Op. Cit.*, p. 99-100.

²⁷⁹ SILVA, José Carlos Moreira da. A ambiguidade da anistia no Brasil: memória e esquecimento na transição inacabada. In: PIOVESAN, Flávia; PRADO, Inês Virgínia (orgs). *Direitos Humanos Atual*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2014. p.26.

apoio à ditadura. (...) a mobilização e os procedimentos adotados ao longo do processo constituinte permitiram que os movimentos sociais e amplos setores populares verdadeiramente participassem e interferissem no resultado final. (...) Por outro lado, algumas questões-chave permaneceram intocadas ou abordadas de maneira tímida ou insuficiente, como ocorreu no caso da reforma agrária, da segurança pública e forças armadas.²⁸⁰

Contradições sobre a anistia no pós-ditadura, remetem a uma disputa entre a memória e o esquecimento. A anistia nesse contexto sugere dois tipos de pensamentos: a existência dela como um encerramento do passado ditatorial, - na visão dos militares-, e a existência dela numa luta por memória, sendo assim, uma possibilidade de modificá-la ou excluí-la, rumo a uma lembrança.²⁸¹ Nessa perspectiva, Carlos Fico assinala dois pontos que marcam a transição incompleta: Lei de anistia de 1979 e campanha pelas diretas de 1984. Sobre a Lei:

(...) compunha uma estratégia delineada por um grupo restrito de integrantes do regime (especialmente os generais Geisel, Golbery e o ministro Petrônio Portela) e fazia parte da lógica segundo a qual era preciso enfraquecer o partido de oposição, o MDB, a fim de se garantir o controle da abertura política, planejada para transcorrer sem maiores percalços e, sobretudo, sem que os responsáveis pelos desmandos da ditadura fossem punidos. Esse era o ponto básico. Além disso, com a anistia e o fim do bipartidarismo, esperava-se que os líderes políticos exilados retornassem ao Brasil e criassem novos partidos, enfraquecendo a sigla da oposição. Foi exatamente isso que aconteceu.²⁸²

²⁸⁰ Ibidem, p. 26 e 27.

²⁸¹ CUNHA, Paulo Ribeiro da. Militares e a anistia no Brasil: Um dueto desarmônico. In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (Orgs). *Op. Cit.*, p. 17.

²⁸² FICO, Carlos. Brasil: a transição inconclusa. In: FICO, Carlos; ARAÚJO, Maria Paula; GRIN, Monica. *Op. Cit.*, p. 30.

Pautado na concepção de que *a ditadura não terminou*, Fico observa uma quase ausência da memória destes anos nos governos pós-ditadura de José Sarney, Fernando Collor de Mello e Itamar Franco. Apenas com Fernando Henrique Cardoso que algumas medidas foram tomadas com a criação da *Comissão de mortos de desaparecidos*.²⁸³ Nessa acepção, Paulo Abrão²⁸⁴ e Marcelo Tarely subscrevem que os mecanismos *justransicionais transversais*, ou seja, Comissões de Reparações, trabalham no sentido de desfazer as narrativas oficiais sobre os crimes de Estado, e valorizar os testemunhos das vítimas.²⁸⁵ As Comissões de reparações se referem a mencionada *Comissão Especial sobre Mortos e desaparecidos*²⁸⁶, e *Comissão de Anistia*, criadas em 1995 e 2001, respectivamente. Nesse conjunto de ações que visam a reparação, está a *Caravana da Anistia* que atua no reconhecimento estatal, que reconhece o direito à resistência da sociedade contra a repressão.

Abrão e Torelly ainda classificam a luta pela anistia em três etapas: 1) Demanda pela liberdade (no contexto de sua promulgação); 2) reparação e memória (na conjuntura das comissões supracitadas); e 3) A luta por justiça que se refere às tentativas de driblar os embaraços na Lei da Anistia.²⁸⁷ Estas fases, não demonstram necessariamente, uma insurreição contra a anistia, mas talvez, uma disputa pelos seus significados e lutas que fixam seus esforços para a retirada das leituras ambíguas da lei. Esta última fase, representa ainda, novas reflexões sobre o direito e política, que os autores resumem nos seguintes pontos:

Relação do direito internacional e o direito nacional no Brasil; Os fundamentos da constituição Brasileira; Os efeitos penais e civis das leis de anistia; a distinção de crimes políticos

²⁸³ Ibidem, p. 33.

²⁸⁴ Presidente da Comissão de Anistia brasileira e ex-secretário nacional de Justiça.

²⁸⁵ ABRÃO, Paulo; TORELLY, Marcelo. Mutações do conceito de anistia na justiça de transição brasileira: a terceira fase da luta pela anistia. In: PIOVESAN, Flávia; PRADO, Inês Virgínia (orgs). *Op. Cit.*, p.113.

²⁸⁶ Esta comissão exerceu suas funções no período de 1995 a 2007, momento em que a Secretaria de Direitos humanos da presidência da república lançou o livro/relatório Direito à Memória e a Verdade, assinalando seus doze anos de atuação de aproximadamente 400 casos reconhecidos de mortos e desaparecidos. Para saber mais: Brasil. Direito à verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos / Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos - Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

²⁸⁷ ABRÃO, Paulo; TORELLY, Marcelo. *Op. Cit.*, p. 123.

e crimes comuns; e o papel do judiciário nos processos de democratização;²⁸⁸

Não obstante, a doutora em direito, Katya Kozicki e o doutor em Direitos Humanos, Bruno Lorenzetto, atribuem dois sentidos para a anistia: o significado jurídico-institucional, que corresponde: “(...) à estipulação de prazos prescricionais ou ainda uma espécie de perdão jurídico.”²⁸⁹ O outro sentido, é que a anistia não tem a autoridade para impor um esquecimento público.²⁹⁰ Os autores analisam a questão na mesma orientação que Abrão e Torelly, que ressaltam a luta por justiça no período pós-ditadura. Embora refém da ambiguidade, e ponto-chave para a transição inconclusa, a Lei de anistia foi sobrelevada em algumas ocasiões.

Contornando empecilhos jurídicos, em 2006 cinco pessoas de uma mesma família (família Almeida Teles: Maria Amélia de Almeida Teles, César Augusto Teles, Janaína de Almeida Teles, Edson Luiz de Almeida Teles e Criméia Alice Schmidt de Almeida), moveram uma ação civil declaratória contra Carlos Alberto Brilhante Ustra,²⁹¹ que atuou como comandante no DOI-codi de São Paulo entre 1970 e 1974. Todos da família acusaram Ustra por sequestro e tortura e por suas sequelas: Janaína e Edson eram crianças na época, e além de presenciarem torturas em seus parentes, também foram submetidos a ações violentas. A Justiça tomou a decisão inédita de seguir com o processo contra Ustra, por considerar que apesar da lei de Anistia, a prática de atos que interferem nos Direitos Humanos não estaria sujeita a prescrição. Ustra não apareceu à audiência, e recebeu apoio de militares que se posicionaram contra a revogação da Lei de Anistia, por considerarem a mesma como equivalente aos dois lados.²⁹² Em 2008 Coronel Ustra foi o primeiro oficial condenado em ação declaratória por sequestro e tortura.²⁹³

A polarização de ideias que envolvem a Lei da Anistia culminou em uma ruptura no governo em 2009: Aos que defendiam revisão da lei

²⁸⁸ Ibidem, p. 125.

²⁸⁹ KOZICK, Katya; LORENZETTO, Bruno M. Entre o passado e o futuro: a não acabada transição no Brasil. In: PIOVESAN, Flávia; PRADO, Inês Virgínia (orgs). *Op. Cit.*, p.141.

²⁹⁰ Ibidem, p.142.

²⁹¹ MAGALHÃES, Mário. Militar começa a ser julgado por tortura. *Folha de S. Paulo*, 9 de Nov. 2006.p.9.

²⁹² Idem.

²⁹³ CHISTOFOLETTI, Lilian. Juiz condena Ustra por sequestro e tortura. *Jornal Folha de S.Paulo*, 10 de out. 2008.p. 11.

e possíveis punições a torturadores estavam a OAB, Casa Civil, Ministério da Justiça e Secretaria de Direitos Humanos. Aos que se colocaram contrários, estavam: Ministério do Itamaraty, AGU (Advocacia-Geral da União) e Ministério da Defesa.²⁹⁴ Cabe mencionar que neste mesmo ano, a lei completou trinta anos de existência. A lembrança esteve presente em publicações do jornal *Folha de S. Paulo*, que enfatizou a mencionada crise. A revista *Veja* não publicou editorial referente a memória da data.

Considerando as questões supracitadas, concordamos com Abrão e Torelly, que conceituam a Justiça de Transição em três características: 1) Como algo que possui justiça e memória atuando de forma conjunta; 2) A circularidade da atuação dos processos jurídicos e permanência de comissões; e 3) A aplicação de todos os mecanismos jurídicos de acordo com o contexto vigente.²⁹⁵ Partindo desses princípios, é possível afirmar a transição incompleta devido a fragilidade do governo em lidar com a Lei da Anistia, pois embora a lei de 1979 tenha viabilizado a transição para a dita ‘democracia’, os empecilhos jurídicos colocam em dúvida a real existência disto. Além do mais, a permanência desta lei implica na apuração de fatos, coloca ‘de baixo do pano’ crimes outrora cometidos.

As múltiplas interpretações da Lei de Anistia deixam o Brasil em desvantagem política, humana e democrática quando o comparamos a outros países que viveram transições semelhantes, como o Caso da Argentina, Chile e Uruguai que já possuem avanços no pós ditadura em relação a julgamentos e possibilidades de maiores investigações. Dessa forma, a violência ainda se faz presente, mesmo existindo dispositivos legais que punem a tortura.

3.3 BRASIL E PRÁTICAS DE TORTURA

Embora o Brasil possua uma legislação que pune todo e qualquer ato de violência, Lei 9455/97,²⁹⁶ a tortura ainda se faz presente. Em algumas situações se utiliza deste mecanismo, como por exemplo, para conter agitações populares em manifestações, em delegacias e presídios, nas ruas e etc. Na ditadura tais ações eram justificadas para obter informações sobre opositores do regime. Em tempos atuais, a violência

²⁹⁴ As ações que se desenrolaram a partir daí tiveram como resultado a decisão em 2010 do STF (Supremo Tribunal Federal) de julgar que a lei de Anistia compreende as ações de agentes do Estado que praticaram tortura, estando dessa forma, isentos de qualquer tipo de punição.

²⁹⁵ ABRÃO, Paulo; TORELLY, Marcelo. *Op. Cit.*, p. 122.

²⁹⁶ BRASIL. Lei nº 9.455, de 7 de abril de 1997.

permanece e vai além de uma atuação estatal e torna-se recorrente no campo doméstico e profissional.

Flávia Piovesan ao analisar o momento pós-ditadura em alguns países na América Latina, ressalta que:

A região latino-americana tem sido caracterizada por elevado grau de exclusão e desigualdade social ao qual se somam as democracias em fase de consolidação. A região ainda convive com as reminiscências do legado dos regimes autoritários ditatoriais, com uma cultura de violência e impunidade, com a baixa densidade de Estados de Direitos e com a precária tradição de respeito aos direitos humanos no âmbito doméstico.²⁹⁷

O contexto sul-americano e seus processos de transição, são regidos pela Corte Interamericana de Direitos Humanos, que funciona como instrumento para a proteção dos direitos humanos. Ademais, a Corte intervém em momentos em que países mostram fragilidade ou omissões perante ações de extrema violência. O Sistema Interamericano de Proteção dos Direitos Humanos (SIPDH) é formado pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos (Comissão ou CIDH) e pela Corte Interamericana de Direitos Humanos (Corte), órgãos especializados da Organização dos Estados Americanos, com atribuições fixadas pela Parte II da Convenção Americana de Direitos Humanos.²⁹⁸ A Corte é um órgão da Organização dos Estados Americanos (OEA)²⁹⁹, onde os estados participantes estão vinculados aos cumprimentos que constam na Declaração Americana dos Direitos e Deveres do Homem. Antes de evidenciarmos a relação da Corte interamericana com a ditadura brasileira, é necessário brevemente, dissertarmos sobre os direitos humanos.

A historiadora Lynn Hunt expõe a solidificação da consciência de direitos humanos como uma construção datada e situada historicamente, a partir três documentos históricos utilizados como fontes primárias: a Declaração da Independência (dos Estados Unidos,

²⁹⁷ PIOVESAN, Flávia. Direito à verdade e à justiça: o caso brasileiro. In: _____ ; PRADO, Inês Virgínia (orgs). *Op. Cit.*, p. 452.

²⁹⁸ RAMOS, André de Carvalho. *Op. Cit.*, p. 68.

²⁹⁹ A OEA foi fundada em 1948 com objetivo de alcançar nos Estados membros, paz e justiça, defender sua soberania, sua integridade territorial e sua independência. Atualmente a OEA congrega os 35 Estados independentes das Américas e constitui o principal fórum governamental político, jurídico e social do Hemisfério.

em 1776), Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (na França, a partir da revolução burguesa, em 1789) e a Declaração Universal dos Direitos Humanos (pós-segunda guerra mundial, em 1948).³⁰⁰ Estes documentos apresentam Ideais como Liberdade, Vida, Verdade e Igualdade, com o objetivo de fixar o processo de secularização e laicização do Estado. A autora adverte que a história dos direitos humanos não pode ser compreendida de forma genérica, sendo assim, ela coloca algumas características fundamentais: “devem ser naturais (inerentes nos serem humanos), iguais (os mesmos para todo mundo) e universais (aplicáveis por toda parte).”³⁰¹ Assim, a autora salienta que o ser humano possui direitos independente da sua condição social e atitudes morais.

Hunt menciona que o uso da tortura como mecanismo para a obtenção de confissões fora introduzido em países europeus, por volta do século XIII. A autora tipifica formas de tortura na Europa, especificamente na Grã-Bretanha e nas Américas. As formas de castigo, de acordo com Lynn Hunt, eram constituídas a partir das expectativas culturais das sociedades nas quais eram praticadas.³⁰² Ou seja, quanto maior a sensibilização pública de algum crime, maior seria a exposição de torturas e violências para com seus acusados. A exibição da dor nesse contexto, se tornava um espetáculo público, “(...) era destinada a insuflar o terror nos espectadores e dessa forma servia como instrumento de dissuasão.”³⁰³

O Brasil possui um longo contexto histórico de práticas de tortura. O século XVI e a colonização portuguesa com suas ações de captura e escravização de indígenas para o aproveitamento como mão de obra, servem como exemplo para a questão. Diversos indígenas foram dizimados, por reagirem a humilhações impostas pelos portugueses. Posteriormente, a escravização dos negros oriundos do continente Africano, que eram vendidos como mercadorias e recebiam constantemente punições físicas, também se relaciona a questão. Ao longo dos séculos, atos de violência foram utilizados, sendo o auge desse processo, os anos de ditadura militar.

As ações que se desenrolaram após o golpe de 1964, tinham como justificativa - para os setores mais conservadores-, a ideologia da Doutrina de Segurança Nacional. Constitui-se a partir daí uma rede de

³⁰⁰ HUNT, Lynn. *A invenção dos Direitos Humanos*: uma história. São Paulo: Cia das Letras, 2009, p.13-34.

³⁰¹ Ibidem, p. 19.

³⁰² HUNT, *Op.Cit.*, p. 77.

³⁰³ Ibidem, p. 94.

informações que comportava vários órgãos que estavam ligados ao aparelho repressivo da ditadura militar. Nessa sequência, cabe mencionar o que o historiador Carlos Fico, considerou como os pilares da repressão: espionagem, polícia política, censura e propaganda.³⁰⁴

‘Criei um monstro’, frase que teria sido dita pelo general Golbery do Couto e Silva ao referir-se à criação do SNI (Serviço Nacional de Informações) no ápice de seu funcionamento, momento em que ocorrera a posse do então presidente General Costa e Silva.³⁰⁵ Todo o processo de espionagem era operacionalizado pelo SNI, que teve início logo após o golpe de 1964, algo idealizado pelo general já mencionado. Tratava-se de uma grande rede de investigação, que funcionava por todo o país, que compunha diversos órgãos de informações. Competia a este órgão a obtenção de informações, não somente assuntos relacionados à subversão eram entregues à presidência, como também aspectos sobre a economia, política, entre outros.³⁰⁶ Uma vez tendo todos os dados coletados em determinado período, eram reunidos em forma de dossiê e entregues periodicamente a setores militares. Em suma, o SNI participava de atividades que garantiriam a ‘segurança’ e ‘ordem’, que culminou em um sistema de prisões e interrogatórios com base em torturas.

O que incomodaria mais os militares era o fato de que suas ações contavam até 1968 com um empecilho: o *habeas corpus*. Os Inquéritos Policiais Militares (IPMs) e a demora em punições eram limitados por esta medida da justiça e não agradavam em nada os setores militares.³⁰⁷ O AI-5 em fins de 1968 foi uma providência que concedeu ao regime poderes absolutos em que a primeira consequência foi o fechamento do Congresso Nacional por quase um ano. Além disso, foi possível nesse momento a intervenção total em Estados e municípios e suspensão do *habeas corpus*, que concedeu liberdade de ação ao tratamento com presos políticos. Foi a partir daí que o número de mortes e desaparecidos aumentou consideravelmente.³⁰⁸ Em 1969 surge em São Paulo a Operação Bandeirantes (Oban) que teria como objetivo:

³⁰⁴ FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs). *Op. Cit.* p.174.

³⁰⁵ *Ibidem*, p.175.

³⁰⁶ FICO, Carlos. *Como eles agiam os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.p.83.

³⁰⁷ FICO, Carlos. Espionagem, polícia política..., *Op. Cit.* p.183.

³⁰⁸ PEREIRA, Anthony W. *Ditadura e Repressão: O Autoritarismo e o Estado de Direito no Brasil, no Chile e na Argentina*. São Paulo; Paz e Terra, 2010. p.57.

(...) promover uma ação conjugada e permanente de combate às atividades da ‘guerrilha urbana’. Juntavam-se, na Operação Bandeirantes, o Exército, a Marinha, a Aeronáutica, as polícias militar e civil, amparados pelo governo do estado e contando com auxílio financeiro de empresários. Surgia a partir da avaliação de que a Secretaria de Segurança Pública de São Paulo não vinha sendo eficaz no combate à ‘subversão’ (...).³⁰⁹

A partir da Oban, criou-se o sistema em escala nacional Doi-Codi a partir de diretrizes secretas criadas pelo Conselho de Segurança Nacional com o aval dos presidentes Costa e Silva e Médici. Os CODI (Centro de Operações de Defesa Interna) planejavam ações de defesa interna, enquanto que os DOI (Destacamento de Operações de Informações) realizavam o trabalho mais pesado, de combate feroz ao “terrorismo”.³¹⁰ Sobre os Codi-DOI cabe destacar:

(...) passaram a ocupar o primeiro posto na repressão política e também na lista das denúncias sobre violações aos Direitos Humanos. Mas tanto os DOPS (Departamento de Ordem Política e Social, de âmbito estadual), como as delegacias regionais do DPF (Departamento de Polícia Federal) prosseguiram atuando também em faixa própria, em todos os níveis de repressão: investigando, prendendo, interrogando e, conforme abundantes denúncias, torturando e matando.³¹¹

As ações de grupos de resistência, sobretudo após o golpe, culminaram em atos repressivos do Estado. Para obter informações, os aparelhos da repressão realizavam sequestro e atos de tortura. Embora a censura quisesse silenciar todo tipo de denúncia contra esta medida do Estado, muitos lutaram para serem ouvidos. O projeto “Brasil Nunca Mais” (BNM), coordenado pelo cardeal D. Paulo Evaristo Arns, resultou numa pesquisa sobre o período da ditadura, constando nele depoimentos de pessoas que foram submetidas a torturas, no período de 1964 a 1979. O BNM relata a existência de aulas sobre tortura onde os

³⁰⁹ FICO, Carlos. Espionagem, polícia política..., *Op. Cit.*, p.184.

³¹⁰ FICO, Carlos. Como eles agiam..., *Op. Cit.*, p. 122-123.

³¹¹ ARNS, Paulo Evaristo, *Op. Cit.*, p.74

presos políticos, eram utilizados como cobaias para ensinar sargentos sobre técnicas de tortura.³¹²

As flagelações eram múltiplas e diversificadas, e ia além do pau-de-arara, modalidade em que a pessoa é suspensa numa barra de ferro, de forma que o sustento do corpo se dá por meio dos joelhos e punhos amarrados. Os atos de tortura poderiam ocorrer por meio de choques elétricos (nos ouvidos, seios e partes íntimas), ou também com o uso de insetos e animais dispostos nos corpos.³¹³ Outras práticas utilizadas contavam com o uso de produtos químicos, palmatória, socos, tapas.³¹⁴

É importante assinalar que o processo de universalização dos Direitos Humanos, sobretudo a partir da Declaração Universal de 1948, fez com que as medidas de proteção e valorização do ser humano passassem a ser debatidas em nível internacional e não apenas em nível doméstico, ou tratadas apenas dentro dos limites dos Estados.³¹⁵ O Brasil é regido pela Comissão de Direitos Humanos e Minorias (CDHM), criada em 1995 que tem por objetivo investigar denúncias de violações aos Direitos Humanos. Nosso país é signatário de convenções internacionais como a já citada de 1948, logo, assume o compromisso de forma universal. E no meio destes marcos envolvendo a questão de direitos humanos, está a Convenção Americana de Direitos Humanos, de 1978 que entrou em vigor em muitos Estados da América Central e do sul em momentos *sob* a ditadura. Sobre este assunto, Piovesan afirma:

(...) o sistema interamericano tem em sua origem o paradoxo de nascer em um ambiente acentuatadamente autoritário, que não permitia qualquer associação direta e imediata entre Democracia, Estado de direito e Direitos humanos. Ademais, nesse contexto, os direitos humanos eram tradicionalmente concebidos como uma agenda contra o Estado. (...) A Corte interamericana realçou que, ao estabelecer excludentes de responsabilidade e impedir investigações e punições de direitos humanos como tortura, execuções extrajudiciais e

³¹² Ibidem, p.31-32.

³¹³ Ibidem, p.34-38.

³¹⁴ ARNS, Paulo Evaristo, Op. Cit.,p.39-40.

³¹⁵ HUNT, Lynn. *A Invenção dos Direitos Humanos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.p.209.

desaparecimentos forçados, leis de anistia são incompatíveis com a Convenção Americana de Direitos Humanos.³¹⁶

A autora ainda destaca quatro medidas estabelecidas pela corte: proibição da tortura e desaparecimento forçado; direito à justiça; direito a verdade; e direito jurisdicional efetivo, em caso de violação a direitos.³¹⁷ E é com base nessas questões que ocorreu em 2009, a já referida crise no governo envolvendo setores favoráveis a revisão da lei, e os que se posicionaram de forma contrária. Também neste ano, foram reabertos mais de vinte casos de desaparecidos, boa parte deles, incluindo os participantes da Guerrilha do Araguaia.³¹⁸ A respeito da guerrilha, significativo reportar algumas questões.

Com os desgastes ocorridos em virtude da repressão, somado as prisões, torturas e mortes, grupos de esquerdas que atuavam nas regiões urbanas diminuíram e perderam sua força. Nessa conjuntura, o Partido Comunista do Brasil (PCdoB) lança a Guerrilha do Araguaia (1972-74) que ocorreu em regiões próximas ao rio Araguaia, na divisa entre os atuais estados do Pará, Maranhão e Tocantins. Era uma área de povoação recente, que até então possuía pouca presença policial. Dessa forma, desde 1966 o partido passou a enviar militantes para a região do Araguaia, boa parte sendo membros do movimento estudantil.³¹⁹ Marcelo Ridenti comenta que em 1972 existia na região mais de 60 estudantes do PCdoB que se organizavam da seguinte forma:

No topo da hierarquia no Araguaia ficava a comissão militar, composta por membros da direção nacional do partido. A comissão militar coordenava três destacamentos de 21 integrantes, cada qual com seu comandante. Por sua vez, cada destacamento se subdividia em três grupos de sete militantes, entre os quais um chefe e um subchefe para cada grupo.³²⁰

³¹⁶ PIOVESAN, Flávia. Direito à verdade e à justiça: o caso brasileiro. In: _____; PRADO, Inês Virgínia (orgs). *Op. Cit.*, p. 452-453.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 455.

³¹⁸ FERREIRA, Flávio. Procuradoria militar reabre apuração sobre desaparecidos. *Folha de S. Paulo*, 22 de jun.2009.p. A11.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 44.

³²⁰ RIDENTI, Marcelo. Esquerdas Revolucionárias armadas nos anos 1960-1970.anos 1960-1970 e sua herança. In: Jorge Ferreira; Daniel Aarão Reis. (Org.). *Op. Cit.*, p.44.

Os guerrilheiros estabeleceram relações com os moradores da região de forma a disfarçar suas intenções, prestando serviços comunitários. Eles tinham como objetivo montar uma espécie de exército para combater o regime militar. Mas em 1972 foram descobertos, e em 1974 boa parte dos combatentes foram dizimados. Foram mais de 70 mortos, entre eles militantes, militares e cidadãos recrutados que viviam na região. Devido à censura, muitas pessoas na época nem sequer ficaram sabendo sobre esta guerrilha, o que veio à tona alguns anos depois.

Desde os anos 1980, os familiares dos guerrilheiros mortos pedem ao exército a liberação de documentos, para que possam ter a confirmação sobre a morte de seus parentes. O assunto foi tema principal do confronto direto entre Ministério da Defesa e Casa Civil. É importante mencionar que boa parte dos desaparecidos políticos são guerrilheiros do Araguaia, e que segundo o *Centro de Documentação Eremias Delizoicov* e a *Comissão de Familiares dos Mortos e Desaparecidos Políticos*³²¹ apuraram, muitos foram submetidos a requintes de crueldade, como decapitação e fuzilamento, com o objetivo de dificultar o trabalho de localização dos corpos.

O doutor em direito internacional, André de Carvalho Ramos, argumenta que as investigações de violações aos direitos humanos, já estavam presentes no contexto da ditadura. No caso brasileiro, o autor afirma que entre 1969 e 1970, surgiu várias entidades peticionantes contra o Estado brasileiro, acusado de graves ações contra a vida humana. Na ocasião, o Brasil não tinha ainda ratificado a Convenção Americana de Direitos Humanos, mas as investigações ocorreram, e após três anos de análises, a corte interamericana considerou que o Brasil cometeu graves violações de direitos humanos, recomendando medidas para a determinação dos fatos, o que foi recusado pelo Brasil.³²²

³²¹ O Centro de Documentação Eremias Delizoicov e a Comissão de Familiares dos Mortos e Desaparecidos Políticos reúnem série de documentos sobre a ditadura militar brasileira, com o objetivo investigar sobre as mortes, a localizar os restos mortais das vítimas, identificar os responsáveis pelos crimes de tortura, homicídio e ocultação dos cadáveres referentes ao regime militar. De acordo com as últimas atualizações, o total de mortos e desaparecidos chega a quase 400 pessoas. Disponível em < www.desaparecidospoliticos.org.br > acesso em 28 de Nov.2013.

³²² RAMOS, André de Carvalho. *Op. Cit.*, p. 67

Segundo o autor, quando um Estado não cumpre com as recomendações da Corte, o caso é encaminhado para a Assembleia Geral da OEA. A mesma pode estabelecer sanções por violação dos direitos humanos. A assembleia é constituída por representantes de todos os Estados membros e possui:

(...) cunho eminentemente político e analisa os relatórios da comissão e recomenda a adoção de medidas reparatórias pelos Estados. No caso do não cumprimento da recomendação da Assembleia Geral, o estado fere a carta da OEA, possibilitando a edição de sanções coletivas.³²³

Verificamos que a Corte é enfática no que diz respeito a tortura, mas suas leituras binárias fortalecem o desrespeito aos direitos humanos. A respeito disso, Flávia Piovesan enfatiza que em 2005, um levantamento feito Conselho Nacional de Procuradores-Gerais apontou que os condenados pela prática de tortura, não chegaram a vinte pessoas.³²⁴ Além disso, a autora reforça o uso da violência em e que no pós-ditadura, houve muitos casos de violações a direitos humanos, o que comprova que a Lei 9455/97, que pune a tortura no Brasil, não exerce totalmente suas funções. Piovesan complementa:

Em geral, a tortura ocorre quando o indivíduo está sob custódia do Estado, em delegacias, cadeias e presídios, remanescendo como usual método de investigação policial para obter informações e confissões sobre crimes.³²⁵

A punição da tortura ocorre por conveniência, uma vez que é necessário a adoção de medidas preventivas por parte do Estado. Assim, é necessária a transparência do sistema prisional, mas isso implica/implicaria em um término da impunidade, demandando ao Estado o rigor de punir ações excessivas. Dessa maneira, concordamos com Piovesan, que analisa a violência no pós-ditadura:

³²³ Ibidem, p. 69.

³²⁴ PIOVESAN, FLÁVIA. O direito internacional dos direitos humanos e lei de anistia: O caso brasileiro. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs). *Op.Cit.*, p.105.

³²⁵ Ibidem, p. 106.

Faz-se fundamental romper com o continuísmo autoritário no ambiente democrático. A justiça de transição demanda o direito à justiça, o direito à verdade e reformas institucionais – temas que remanesçam negligenciados na experiência brasileira. Faz-se necessário realizar transformações profundas no aparato repressivo de segurança herdado do regime militar. (...) Implementar os mecanismos da justiça de transição na experiência brasileira (...), é, ademais um imperativo decorrente das obrigações jurídicas assumidas pelo Estado brasileiro no campo dos direitos humanos.³²⁶

³²⁶ Idem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguns temas que foram abordados nesta pesquisa tiveram novas repercussões posteriores aos anos 2004 a 2009. A questão da Lei da Anistia fomentou em abril de 2010 a decisão do Supremo Tribunal Federal (STF) de reiterar a lei e negar qualquer revisão em seus artigos.³²⁷ Em resposta, no mesmo ano a Corte Interamericana de Direitos Humanos condenou o Brasil pelo desaparecimento de 62 pessoas na Guerrilha do Araguaia. A decisão foi aprovada por unanimidade no tribunal vinculado à OEA.³²⁸ Mesmo diante de muitos debates e polêmicas, a decisão do STF confirmou um conservadorismo e desrespeito aos direitos humanos.

Em 2011 a presidenta Dilma Rousseff sancionou a Lei nº 12.527, conhecida como Lei de Acesso à Informação, criada com o objetivo de garantir o direito constitucional ao livre acesso a qualquer informação pública de responsabilidade da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios. Com esta lei, o prazo máximo para resguardo de documentos é de 25 anos, sendo possível sua renovação apenas uma vez. Aliado a isso, está a Comissão Nacional da Verdade, criada também neste ano, que teve o prazo de dois anos para apurar violações aos Direitos Humanos ocorridas no período entre 1946 e 1988, que inclui a ditadura militar (1964-1985). Embora a Comissão da Verdade seja um avanço no processo democrático, que propiciou novas informações de desaparecidos e nomeação dos militares atuantes, também não puniu os torturadores.

Podemos concluir que estamos passando por um novo momento de transição onde as memórias sobre o regime militar parecem se enfrentar por meio de ações supracitadas. Ao considerarmos a filmografia sobre o período do regime militar, vemos uma memória seletiva do passado. Os filmes, efetuam recortes, evidenciam e ocultam aspectos referentes à ditadura, considerando o interesse da narrativa que desejam construir. Ao mesmo tempo, as escolhas feitas para comporem os filmes são objeto de escolhas sociais, o que credita aos filmes uma notoriedade que os insere no círculo do *não esquecimento* e uma crítica social à ditadura.

³²⁷ PINHEIRO, Paulo Sérgio. O STF de costas para a humanidade. *Folha de S. Paulo*, 5 de maio. 2010. A3.

³²⁸ FRANCO, Bernardo MELLO. Corte condena o Brasil por 62 mortes no Araguaia. *Folha de S. Paulo*, 15 de dez. 2010. p.A12.

Ao longo do itinerário desta pesquisa, que trabalhou com os filmes relacionados à temática da ditadura lançados entre 2004 e 2009, passamos por diversas narrativas distintas, e mesmo ao analisarmos com maior atenção os filmes, *o ano em que meus pais saíram de férias*, *Zuzu Angel* e *Batismo de Sangue*, os demais filmes de longa-metragem pertencentes a esse período foram também observados. Percorrendo cinco anos dessa trajetória ainda não encerrada, pudemos observar diversas questões relacionadas ao tratamento cinematográfico conferido ao regime militar.

Cabe aqui mencionar uma questão recorrente na maioria dos filmes: a representação da ditadura numa perspectiva do passado. Essa questão nos leva a questionar o uso da memória. Por outro lado, ao compararmos o número de produções e temas dos filmes produzidos em anos anteriores, vemos uma ‘evolução’ do tema ditadura, bem como em relação a exposição de nomes de militares e demais órgãos de repressão. Tal percepção demonstra uma preocupação em denunciar a tortura, o que proporciona uma reflexão mais acurada sobre a problemática em tempos atuais.

Nos anos posteriores ao recorte temporal da pesquisa, foram lançados filmes que dialogam diretamente com o período pós-ditadura. À exemplo, o filme *Hoje* de Tata Amaral (2013), que representa a vida de uma ex-militante política que se muda um apartamento, que foi comprado com a indenização concedida pelo governo em decorrência do desaparecimento do seu marido, durante o período da ditadura militar. De modo intimista, a protagonista passa por uma auto avaliação mental para tentar superar esse período repleto de marcas profundas.

Diversas são as maneiras pelas quais o regime militar foi trazido às telas do cinema. Muitas são as possibilidades ainda a explorar pelo cinema a memória da ditadura. Que continue a produção de filmes e exposição das memórias da ditadura: *Para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça!*

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

FILMES

ANO em que meus pais saíram de férias, O. Direção: Cao Hamburger. Produção: Caio Gullane, Cao Hamburger, Fabiano Gullane. Roteiro: Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert, Cao Hamburger. Coprodução: Globo Filmes, Lereby Produções, Gullane Filmes, Caos Produções, Miravista; Distribuição: Buena Vista International. 2006.97 min., son., color.

BATISMO de sangue. Direção: Helvécio Ratton. Produção: Helvécio Ratton. Roteiro: Dani Patarra e Helvécio Ratton, baseado no livro "Batismo de Sangue", de Frei Betto. Brasil, Downtown Filmes, 2006. CVD (110min).

ZUZU Angel. Direção: Sérgio Rezende. Produção: Joaquim Vaz Carvalho. Roteiro: Sérgio Rezende e Marcos Bernstein. Rio de Janeiro: Toscana Audiovisual Ltda; Globo Filmes; Warner Bros Pictures, 2006. 110 min., son., color.

DOCUMENTÁRIO

Eaves, Hannah. *Brazil: a Report on Torture*. Tradução: Brasil: Relato de uma tortura. Produção: Lorraine Hess. Diretor: *Hannah Eaves*. EUA, 1971. (59 min).

LEIS

BRASIL (1979). Lei n. 6.683, de 28 de agosto de 1979.

BRASIL (1991). Lei n. 8.159, de 8 de janeiro de 1991.

BRASIL. (1996) Lei nº 9.140, de 4 de dezembro de 1996.

BRASIL. Lei nº 9.455, de 7 de abril de 1997.

BRASIL (2002). Decreto n. 4.553, de 27 de dezembro de 2002.

BRASIL. Lei nº 10.536, de 14 de agosto de 2002.

BRASIL. Lei nº 10.875, de 1 de junho de 2004.

JORNAIS E REVISTAS

Ancine prevê crise no cinema em 2007. *Jornal Folha de S. Paulo*, 21 de Nov. 2006.p.4.

ALENCAR, Kennedy e RODRIGUES, Fernando. Planalto estuda divulgação de documentos da ditadura. *Jornal Folha de S. Paulo*, são Paulo, 23 de out. 2004.p.4.

ANTUNES, Cláudia. Outro Tabu. *Jornal Folha de S. Paulo*, 18 de dez. 2004. p. 02.

ARANTES, Silvana. Câmara aprova criação do Fundo Setorial do Audiovisual. *Jornal Folha de S. Paulo*, 24 de Nov. 2006.p.A12.

_____, Silvana. Festival de Brasília gira à esquerda. *Jornal Folha de S. Paulo*, 28 jun. 2004. p.5.

_____. “Resolvi enlouquecer no Dops” *Folha de S. Paulo*, 30 de jul. 2006. p. E4.

ARAÚJO, Inácio. “Crash” ou a arte de reiterar ideias. *Folha de S. Paulo*, 27 de ago. 2006. p. E9.

BARELLA, José Eduardo. Pequenas vítimas. *Veja*, 8 de jun. 2005.p.52.

BERGAMO, Mônica. Folha Ilustrada. *Folha de S. Paulo*, 19 de jul. 2006.p.E2.

BOSCOV, Isabela. Memória coletiva. *Veja*, 1 de nov. 2006. P.138-139.

Brasil define hoje o seu filme aspirante ao Oscar. *Folha de S. Paulo*, 20 de set. 2006. p. E3

BUTCHER, Pedro. “Batismo de Sangue” peca pelo didatismo. *Jornal Folha de S. Paulo*, 20 abr. 2007.p.7

CABRAL, Otávio. Militares derrubam civil. *Veja*, 10 de nov. 2004.p.50.

_____. O candidato dos pobres. *Veja*, 15 de fev. 2006, p.42-45.

_____, OLTRAMARI, Alexandre. O fantasma do autoritarismo. *Veja*, 18 de ago. 2004. p. 40-51.

CANTANHÊDE, Eliane. Livro que acusa a ditadura por torturas irrita militares. *Jornal Folha de S. Paulo*, 28 de ago. 2007.p.13.

_____, e IGLESIAS, Simone. Contra ‘comissão da verdade’, comandante ameaça sair. *Jornal Folha de S. Paulo*, 30 de dez. 2009.p. 5.

CARLOS, Cássio Starling. Filme traz à luz o lado mais negro da ditadura. *Jornal Folha de S. Paulo*, 21 de nov. 2006. p. E 4.

CARNEIRO, Marcelo. Especial: A realidade, só a realidade. *Veja*, 17 de out. 2007. p.85.

- _____; LINHARES, Juliana. Da utopia ao caos. *Veja*, 18 de ago. 2004. p. 47
- Comissão aprova indenização de R\$ 100 mil a familiares de Frei Tito. *Folha de S. Paulo*, 11 de ago. 2004.p.4.
- Comunistas profissionais. *Veja*, 11 de out. 2006, p.74.
- COUTO, José Geraldo. O cinema pega em armas. *Jornal Folha de S. Paulo*, são Paulo, 19 de jan. 2004.p.E 1.
- CHISTOFOLETTI, Lilian. Juiz condena Ustra por sequestro e tortura. *Jornal Folha de S. Paulo*, 10 de out. 2008.p. 11.
- COSTA, Raymundo; TORRES, Sérgio. Desmoralização foi prática da ditadura contra adversários, *Jornal Folha de S. Paulo*, 24 de out.2004.p. 18.
- CRUZ, Valdo e ALENCAR , Kennedy. Caso Herzog abre crise entre lula e defesa. *Folha de S. Paulo*, 19 de out. 2004. p.8.
- DANTAS, Iuri. Agora, governo afirma que copiou arquivos do Araguaia. *Jornal Folha de S. Paulo*, 8 de dez. 2004.p.4.
- ____ e SCOLESE, Eduardo. Governo vai criar ‘arquivo da intolerância’. *Jornal Folha de S. Paulo*, 21 de dez. 2004.p.2.
- _____. Lula revoga Lei de FHC e cria novo sigilo eterno. *Folha de S. Paulo*, 9 de dez. 2004.p.6.
- _____. Agora, governo afirma que copiou arquivos do Araguaia. *Jornal Folha de S. Paulo*, 8 de dez. 2004.p.4.
- DE MELLO, Murilo Fiuza; CARIELLO, Rafael. “Sigilo eterno inviabiliza pesquisa no Rio. *Folha de S. Paulo*, 8 de fev. 2004, p. A 13
- DUAILIBI, Julia. O Guerrilheiro da Lucidez. *Veja*, 21 de jun. 2005. p. 56-57.
- EBLAK, Luis e PAGNAN, Rogério. SP começa a pagar indenizações por tortura. *Folha de S. Paulo*, 2 de dez. 2002.p.8.
- Exército recua de nota sobre Herzog. *Folha de S. Paulo*, 20 de out. 2004. p.46 e 47.
- FRANCO, Bernardo Mello. Corte condena Brasil por 62 mortes no Araguaia. *Folha de S. Paulo*, 15dez.2010.
- FERRAZ, Lucas. Governo anistia 13 perseguidos pela ditadura. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 de setembro. 2008.p.28.
- FRIAS FILHO, Otávio. Folha avalia que errou, mas reitera críticas. *Folha de S. Paulo*, 8.mar.2009.p.6.
- GIANNINI, Deborah. 5 coisas que você não sabia sobre Zuzu Angel.*Folha de S. Paulo*, 27 de jul. 2006. p. 2.
- Limites a Chávez. *Folha de S. Paulo*, 17 de fev. 2009.p. A2.
- MAGALHÃES, Mário. Militar começa a ser julgado por tortura. *Folha de S. Paulo*, 9 de Nov. 2006.p.9.

- _____. Militares apoiam coronel acusado de tortura. *Jornal Folha de S. Paulo*, 12 de set. 2006.p.7.
- MAINARDI, Diogo. A Vichy do PT. *Veja*, São Paulo, 26.fev
- MELO, Murilo Fiúza. Primeiro desaparecido foi morto sob tortura. *Jornal Folha de S. Paulo*, 25 de junho. 2004.p.5.
- MORATELLI, Valmir. Vida de Heroína. *Quem Acontece*, 23 de set. 2006
- NATALI, João Batista. Padre se reconhece numa das fotos. *Folha de S. Paulo*, 23 de out. 2004. p.4.
- NETO, Alcino Leite. Última moda. *Folha de S. Paulo*, 28 de jul. 2006. p. E8.
- OLTRAMARI, Alexandre. Nos Reinos das bananeiras. *Veja*, 29 de nov. 2006, p.75.
- OYAMA, Thaís. “O PT acabou”. *Veja*, 15 de jun. 2005. p. 11-15.
- PETRY, André. Eles ainda estão por aí: Vícios e deformações do período militar são visíveis ainda hoje no cenário político. *Veja*, 31 de mar. 2004. P.108-110.
- RIDENTI, Marcelo. Ditadura: nunca mais! *Folha de S. Paulo*, 09 mar. 2009.p.3.
- SELIGMAN, Felipe e FERRAZ, Lucas. Relator é contra rever Lei da Anistia para punir torturado. *Folha de S. Paulo*, 29 de abr. 2010.p.6
- SOARES, Lucila. O Golpe, quarenta anos depois. *Veja*, 31 de mar. 2004.p.102-1107.
- SOARES, Ronaldo. Máquina Letal contra o crime. *Veja*, 17 de out. 2007. p.89
- TOLEDO, Roberto Pompeu de. Indignidades...e uma relação cheia de dedos. *Veja*, 27 de out. 2004.p.142.
- WEINBERG, Monica. O grande salto para trás. *Veja*, 26 de jan. 2005, p.48-51.

DISSERTAÇÕES E TESES:

- FEIJÓ, Sara Carolina Duarte. *Memória da resistência à ditadura: uma análise do filme Batismo de Sangue*. 2011. 158p. Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação em História Social, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- JUNGUES, Adriana. *Batismo de sangue: as representações do período ditatorial no Brasil na década de 60*. 2011. 72p. Trabalho de Conclusão de curso (TCC). Centro Universitário Franciscano - UNIFRA, Santa Maria/Rs.

- LEME, Carolina Gomes. *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar Brasil*. 2011. 389 p. Dissertação de Mestrado. Unicamp, Campinas
- RODRIGUES DE SOUZA, Maria Luiza. *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1973-1983)*. 2007. 235p. (Tese Doutorado). Universidade de Brasília.
- PEREZ, Paola Roberta. *A escrita e a imagem: Semelhanças e diferenças presentes na literatura de testemunho e no cinema nacional* Campinas. 2008. 46p. Trabalho de Conclusão de curso (TCC). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- VALIM, Alexandre Busko. *Imagens Vigradas: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. 2006. 302p. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Niterói.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

- CATELLI, Rosana Elisa e CARDOSO, Shirley Pereira. O cinema brasileiro contemporâneo: retomada e diversidade. *Revista Universitária do audiovisual*, UFSCAR, 2009. Disponível em <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1670>>. Acesso em 18 de ago. 2014.
- FICO, Carlos. Violência, trauma e frustração no Brasil e na Argentina: o papel do historiador. *Topoi* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 239-261, jul./dez. 2013. Disponível em <http://www.revistatopoi.org/numeros_antteriores/topoi27/TOPOI_27_A02.pdf>. Acesso em 2 de abril de 2014.
- FREITAS GUTFREIND, C.; STIGGER, H. ; Brendler, Guilherme . A estética realista dos filmes sobre a ditadura militar no Brasil. *Em Questão (UFRGS)*, v. 14, p. 261-274, 2008. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/6491>>. Acesso em 21 de março de 2014.
- FORNAZARI, Fabio Kobol. Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav. *Rev. Adm. Pública* [online]. 2006, vol.40, n.4, p.656 ISSN 0034-7612. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-76122006000400008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 26 de maio de 2014.
- GARDNIER, Ruy. “Batismo de Sangue”. *Contracampo: Revista de Cinema*, n.85, 2007. Disponível <

<http://www.contracampo.com.br/84/pgtiradentes13.htm>>. Acesso em 26 de julho de 2012

JOSE, Emiliano. Branda ou Dura? Ditadura!. *Carta Capital*. 24 mar, 2009. Disponível em < <http://www.cartacapital.com.br/politica/branda-ou-dura-ditadura>> Acesso em 23 nov. 2013.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte na obra de Marc Ferro. *História, Questões e Debates*, História/UFPR, n.20/38, jan/jun 2003. Curitiba. Disponível em < <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/view/2713/2250>>. Acesso em 11 de set.2011.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3. Disponível em

< <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>> . Acesso em 12 de jul. 2011.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura, anistia e reconciliação. *Estud. hist. (Rio J.)* [online]. 2010, vol.23, n.45, p.10. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-21862010000100008>>. Acesso em 20 de Nov.2011.

RODRIGUES DE SOUZA, Maria Luiza. Cinema e memória da ditadura. *Sociedade e Cultura*, v.11, n.1, jan/jun. 2008. Disponível em < <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/4472>>. Acesso em 29 de jul. 2011

_____. Filmes sobre a ditadura como arquivos especiais do trauma: Batismo de sangue como filme-arquivo. *Ponto-e-vírgula, revista do programa de estudos pós-graduados em ciências sociais da puc-sp*, n, 6, 2009. Disponível em < <http://www.pucsp.br/ponto-e-virgula/n6/artigos/htm/pv6-08-marialuiza.htm>>. Acesso em 28 de jul. 2011.

TOLEDO, Caio Navarro de. Crônica política sobre um documento contra a “ditabranda”. *Revista de Sociologia e Política*, v. 17, nº 34, p. 209-217, out. 2009.p.2. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782009000300014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 10 Nov. 2011.

_____. 1964: O golpe contra as reformas e a democracia. *Revista Brasileira de História*, vol. 24, nº 47. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 30 de out. 2011

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNS, Paulo Evaristo. *Brasil : nunca mais*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- ASSIS, Denise. *Propaganda e Cinema da serviço do Golpe(1962-1964)*. Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ, 2001.
- BARROS, José D'Assunção e NÓVOA, Jorge (orgs). *Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema*. Petrópolis: Apicuri, 2008.
- _____. *O Campo da história*. Especialidades e Abordagens. Petrópolis/RJ: Vozes, 2004.
- BERNSTEIN, Marcos; REZENDE, Sérgio. *Zuzu Angel* (Roteiro). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta (Coleção aplauso. Série cinema Brasil), 2006.p.13.
- BETTO. *Batismo de sangue : os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. 4. ed. Rio de Janeiro (RJ): Civilização Brasileira, 1982.
- Brasil. *Direito à verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos / Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos - Brasília : Secretaria Especial dos Direitos Humanos*, 2007.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012,
- CASTRO, Hebe. História Social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. 5. ed Rio de Janeiro: Campus, 1999.
- CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. *Questões para a história do presente*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- DREIFUSS, Rene Armand. *1964, a conquista do estado: ação política, poder e golpe de classe*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1981.
- FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs) *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. e REIS, Daniel Aarão.(Org.). *As esquerdas no Brasil - Revolução e democracia 1964....* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, v. 3.
- FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro (RJ): Record, 2004.
- _____. *Como eles agiam os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____.; ARAÚJO, Maria Paula; GRIN, Monica. *Violência na História: memória, trauma e reparação*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012

- FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (organizadores). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. UNESP, 2009.
- GOMES, Regina. Teorias da recepção, história e interpretação de filmes: um breve panorama. *Livro de Actas – SOPCOM*, 4, Universidade de Lisboa. 2005..
- GRAÇA, Marcos da Silva; AMARAL, Sérgio Botelho do; GOULART, Sonia. *Cinema Brasileiro: Três olhares*. Niterói: EDUFF, 1997.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HAMBURGUER, Cao (org). *O ano em que meus pais saíram de férias* (roteiro). São Paulo: imprensa Oficial, 2008.
- HOBSBAWM, E. J. *Sobre história: ensaios*. 2. ed. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1998.
- HUNT, Lynn. *A invenção dos Direitos Humanos: uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 2009
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2004.
- LE GOFF, Jacques. Documento Monumento. In: _____. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1992.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: Das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Unesp, 2013.
- LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- MELO, Demian Bezerra de. *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Consequência, 2014.
- MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.
- PATARRA, Dani; RATTON, Helvécio. *Batismo de Sangue*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta (Coleção aplauso. Série cinema Brasil), 2008.

- PEREIRA, Anthony W. *Ditadura e Repressão: O Autoritarismo e o Estado de Direito no Brasil, no Chile e na Argentina*. São Paulo; Paz e Terra, 2010.
- PIOVESAN, Flávia; PRADO, Inês Virgínia (orgs). *Direitos Humanos Atual*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2014
- RAMOS, Alcides Freire. Temas históricos no cinema brasileiro da década de 90. *Revista universitária do Audiovisual*, UFSCAR, 2007
- RAMOS, Fernão Pessoa (Orgs). *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- RAMOS, André de Carvalho. *Direitos Humanos em Juízo*. Max Limonad: São Paulo, 2001.
- REIS, Daniel Aarão (Org.). *Versões e ficções - o sequestro da História*. São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 1997.
- REZENDE, Sergio. *Zuzu Angel/ Roteiro por Sergio Rezende e Marcos Bernstein*. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006
- RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. Sa (Rodrigo Patto Sa). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004
- SADER, Emir (orgs). *10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil: Lula e Dilma*. São Paulo: Boitempo, 2013;
- SIMÕES, Inimá Ferreira. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. do SENAC: Ed. Terceiro Nome, 1999.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUSA, Fernando Pontes de. (orgs) & DA SILVA, Michel Goulart. *Ditadura, repressão e conservadorismo*. Florianópolis: UFSC, 2011
- TEDESCO, João Carlos. *Nas cercanias da memória: temporalidade, experiência e narração*. Passo Fundo: UFP: Caxias do Sul: EDUCS, 2004.
- TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- TURNER, Graeme. *Cinema como pratica social*. São Paulo (SP): Summus, 1997.
- VILLAÇA, Pablo. *Helvécio Ratton: o cinema além das montanhas*. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta (Coleção aplauso. Série cinema Brasil), 2005.
- XAVIER, Ismail. (Org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.
- _____. *O Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977

OUTRAS REFERÊNCIAS:

Acervo Folha de S. Paulo: < <http://acervo.folha.com.br/>>

Acervo Revista Veja: <

<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>

O Centro de Documentação Eremias Delizoicov <

www.desaparecidospoliticos.org.br>

Filmografia Cinemateca Brasileira < <http://www.cinemateca.gov.br/>>

Gullane Filmes. Disponível em < <http://www.gullane.com/projeto/o-ano-em-que-meus-pais-sairam-de-ferias>.

Instituto Vladimir Herzog < <http://vladimirherzog.org/biografia/>>

Instituto Lula <<http://www.institutolula.org/biografia>>

Relatórios Ancine disponíveis em < www.ancine.gov.br/oca>.

ANEXO

Tabela 2: Filmes de ficção utilizados para a construção do gráfico 1 e tabela 1

ANO	TÍTULO	DIRETOR	PRODUTORA	DISTRIBUIDORA
1964	Selva Trágica	Roberto Farias	Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.	Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.
1964	O Desafio	Paulo César Saraceni	Produções Cinematográficas Imago Ltda.; Mapa Filmes	Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.; Distribuidora de Filmes Urânio Ltda.
1966	A Derrota	Mário Fiorani	Mário Fiorani Filmes	Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.
1966	Cuidado, espião brasileiro em ação	Victor Lima	Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.	Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.
1967	El Justiceiro	Nelson Pereira dos Santos	Condor Filmes	Condor Filmes
1967	Terra em Transe	Glauber Rocha	Mapa Produções Cinematográficas Ltda.	Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda
1967	O caso dos irmãos Naves	Luis Sérgio Person	MC Produção e Distribuição Cinematográfica; Lauper Filmes Ltda.	MC Produção e Distribuição Cinematográfica
1968-1972	Câncer	Glauber Rocha	R.A.I. - Radiotelevisione Italiana; Mapa Filmes	Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.
1968	Dezesperato	B. Filho/S. Wladimir	SW Bernardes Produções Cinematográficas	Nada Consta
1968	Parafernália, o dia de	Francis Palmeira	Cinedistri Ltda	Nada Consta

	caça			
1968	Jardim de guerra	Neville Almeida	Neville D'Almeida Produções Cinematográficas Ltda.; J. P. Produções Cinematográficas; Tekla Filmes	Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.
1968	As amorosas	Walter Khouri	Kamera Filmes; Columbia Pictures Produção: Khouri, Walter Hugo	Columbia Pictures
1968	Brasil ano 2000	Walter Lima Jr.	Mapa Produções Cinematográficas Ltda.; 2000 Film	Difilm Distribuidora e Produtora de Filmes Brasileiros Ltda.
1969	Fome de Amor	Nelson Pereira dos Santos	Produtora Cinematográfica Herbert Richers S.A.	Produtora Cinematográfica Herbert Richers S.A.
1969	O bravo guerreiro	Gustavo Dahl	Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.; Saga Filmes Ltda.	Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.; Saga Filmes Ltda.
1969	Os herdeiros	Carlos Diegues	J. B. Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda.	Ipanema Filmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A
1970/71	Prata palomares	André Faria	André Faria Produções Cinematográficas; Vega I Filmes Ltda.	Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.
1970	O jardim das espumas	Luiz Rosenberg Filho	Multifilmes S.A.	Multifilmes S.A.
1970	Vozes do medo	Roberto Santos (org)	Roberto Santos Produções Cinematográficas Ltda.; Lynxfilm	Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

			S.A.; Stúdio 13 Decorações Ltda ; ECA/USP - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo	
1971	A casa assassinada	Paulo Cesar Sareceni	Planiscope Planificações e Produções Cinematográficas Ltda.	U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.
1972	Os inconfident es	Joaquim Pedro de Andrade	Filmes do Sêro	Mapa Filmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.
1973	Um homem que tem que ser morto	David Quintans	Reflexo Filmes Produtora e Distribuidora Cinematográfica	U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.
1973	Perpétuo contra o esquadrão da morte	Miguel Borges	Tecnofilm Produções Cinematográficas Ltda.; Saga Filmes	Difilm Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.; Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes S.A.
1974	Iracema - uma transa amazônica	J. Bodansky/O. Senna	Stopfilm Ltda.	Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes S.A.
1975	O casamento	Arnaldo Jabor	Ventania Produções Cinematográficas Ltda.; Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda.; Sagitário Filmes	Ipanema Filmes
1976	Lúcio Flávio - O passageiro da agonia	Hector Babenco	H. B. Filmes Ltda.; CPC; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.	Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes S.A.

1978/80	A idade da terra	Glauber Rocha	Glauber Rocha Produções Artísticas Ltda. Companhia(s) co-produtora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Centro de Produção e Comunicação; Filmes 3.	Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes S.A.
1978	A queda	Ruy Guerra	Zoom Cinematográfica; Daga Films; Nelson Xavier Produções Cinematográficas	Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes S.A.
1978	A ilha dos prazeres proibidos	Carlos Reichenbach	Produções Cinematográficas Galante S.C. Ltda.; Ouro Nacional Distribuidora de Filmes Ltda.	Ouro Importadora e Distribuidora de Filmes Ltda.; Seleção Ouro; Art Films S.A.
1979	Bye Bye Brasil	Carlos Diegues	Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda.	Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes S.A.
1979	Paula, a história de uma subversiva	Francisco Ramalho Jr.	Companhia(s) produtora(s): Oca Cinematográfica Ltda. Companhia(s) co-produtora(s): Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes S.A. Companhia(s) produtora(s) associada(s): Secretaria de Cultura do Governo de	Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes S.A.

			São Paulo	
1979	República dos assassinos	Miguel Faria Jr	Rima Filmes do Brasil Ltda.	U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Condor Filmes
1979	E agora, José? (Tortura do sexo)	Ody Fraga	Dacar Produções Cinematográficas Ltda.	Dacar Produções Cinematográficas Ltda.; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.
1979	O caso Claudia	Miguel Borges	Pacheco, Álvaro	Artenova Filmes; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.
1979	Eu matei Lúcio Flávio	Antonio Calmon	Magnus Filmes Companhia(s) co-produtora(s): Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.	U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.
1980	É ferro na boneca	Carlos Imperial	Nada Consta	Nada Consta
1980	O Torturador	Antonio Calmon	Magnus Filmes Ltda	Condor Filmes
1980	O homem que virou suco	João Batista de Andrade	Raíz Produções Cinematográficas; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Governo do Estado de São Paulo - Secretaria de Cultura	Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.
1980	Maldita coincidência	Sérgio Bianchi	Sérgio Bianchi Produções Cinematográficas; Guaíra Cinematográfica; Fundepar; Fundação Cultural	Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

			de Curitiba; Comissão Estadual de Cinema SP / Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo Companhia(s) co- produtora(s): Emb rafilme S.A.; Polo Cinematográfico	
1980	Ato de violência	Eduardo Escorel	Lynxfilm S.A.; Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes S.A.	Nada consta
1981	Deu pra ti, anos 70	N. Nadotti / G. Assis Brasil	Nadotti, Nelson; Brasil, Giba Assis	Nada consta
1981	Eles não usam black tie	Leon Hirszman	Leon Hirszman Produções Companhia(s) co- produtora(s): Emb rafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.	Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes S.A.
1981	Filhos e Amantes	Francisco Ramalho Jr.	Produções Cinematográficas Galante Ltda.	Ouro Nacional Distribuidora de Filmes; Art Films S.A
1981	Memórias do medo	Alberto Graça	Forma Filmes Ltda.; Zoom Cinematográfica Ltda. Companhia(s) produtora(s) associada(s): Cun ha, Luiz Alberto Flores da; Nunes, Alita Natalina Machado Pereira; Rodrigues, João Luiz de Azevedo; Movicenter	Caribe Comunicações Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Federação Paulista de Cineclubes Dinafilmes

			Cinematográfica Ltda.	
1981	Ao sul do meu corpo	Paulo Cesar Sarecení	Sant'Anna Produtora Brasileira de Filmes Ltda. Companhia(s) co-produtora(s): Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes S.A.	Embrafilme
1982	Pra frente Brasil	Roberto Farias	Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.	Embrafilme
1982	Liberdade, ainda que tardia	José Sette de Barros	Oficina Goeldi	Nada consta
1982	Tensão no Rio	Gustavo Dahl	Sombra Cinema e Comunicações Ltda. Companhia(s) co-produtora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Companhia(s) produtora(s) associada(s): Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda.	Embrafilme
1983	A freira e a tortura	Ozualdo Candeias	Dacar Produções Cinematográficas Ltda.	Dacar Produções Cinematográficas Ltda.
1983	Bar Esperança	Hugo Carvana	CPC - Centro de Produção e Comunicação Ltda.; Marca Cinematográfica;	Nada consta

			Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Companhia(s) produtora(s) associada(s): Skylight Cinema e Foto Art. Ltda.; Equicine Equipamentos Cinematográficos Ltda.	
1983	O bom burguês	Oswaldo Caldeira	Encontro Produções Cinematográficas Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.	Encontro Produções Cinematográficas Ltda.; Embrafilme
1983	A próxima vítima	João Batista de Andrade	Raiz Produções Cinematográficas Ltda.; Taba Filmes Companhia(s) co-produtora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Companhia(s) produtora(s) associada(s): Bras continental; Álamo; Beca	Embrafilme
1983	Tempo sem glória	Henrique de Freitas Lima	Nada consta	Nada consta
1984	Nunca fomos tão felizes	Murilo Salles	Morena Filmes Companhia(s) co-produtora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Companhia(s) produtora(s)	Embrafilme

			associada(s): Produções Cinematográficas L. C. Barreto; Imacom Comunicação; Movi & Art; Cinefilmes	
1984	Verdes anos	C. Gerbase / G. Assis Brasil	Z Produtora Cinematográfica Ltda. Companhia(s) coprodutora(s): Rob Filmes	Nada consta
1984	O evangelho segundo Teotônio	Vladimir Carvalho	Fundação Teotônio Vilela Companhia(s) produtora(s) associada(s): Taba Filmes; Movi e Art	Gaumont do Brasil; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.
1985	O beijo da mulher aranha	Hector Babenco	HB Filmes	HB Filmes
1985	Patriamada	Tizuka Yamasaki	CPC - Centro de Produção e Comunicação Ltda. Companhia(s) produtora(s) associada(s): Ineg a	Embrafilme
1985	O rei do rio	Fábio Barreto	Produções Cinematográfica L.C. Barreto Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.	Embrafilme
1986	A cor do seu destino	Jorge Durán	Nativa Filmes Companhia(s) produtora(s) associada(s): Sky Light Cinema	Embrafilme

			Foto Art	
1986	O homem da capa preta	Sérgio Rezende	Morena Filmes Companhia(s) co-produtora(s): Embrafilme S.A.	Embrafilme
1987	Banana split	Paulo Sérgio Almeida	Banana Split Produções Cinematográficas; Art e Ofício Produções Artísticas; ARTV Produções Artísticas	Embrafilme
1987	Besame Mucho	Francisco Ramalho Jr.	H.B. Filmes Ltda. Companhia(s) produtora(s) associada(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Ética DTVM Ltda.; Videolab; S01 Boutique	Embrafilme
1987	Rádio Pirata	Lael Rodrigues	Yan Arte e Comunicação Ltda. Companhia(s) co-produtora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.	Embrafilme
1987	Feliz ano velho	Roberto Gervitz	Tatu Filmes Companhia(s) produtora(s) associada(s): Quanta; Transvídeo; Josef Kurc Participações; 5'6 Produções; Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; Meridiana; Projecon S/C;	Embrafilme

			Rayton Industrial; Nikkey Palace Hotel; Vagalume Produções	
1987	Leila Diniz	Luiz Carlos Lacerda	Ponto Filmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Companhia(s) produtora(s) associada(s): Moi nhos Vera Cruz S.A.; Farina S.A.; Ponto Frio Bonzão;	Embrafilme
1987	O país dos tenentes	João Batista de Andrade	Raiz Produções Cinematográficas Ltda. Companhia(s) co- produtora(s): Emb rafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Companhia(s) produtora(s) associada(s): Secr etaria de Estado da Cultura de São Paulo; Sky Light; Ciclo Filmes	Embrafilme.
1987	Tanga (Deu no New York Times)	Henfil	J. N. Filmes; Quanta Centro de Produção Companhia(s) produtora(s) associada(s): Qua nta Centro de Produção	Embrafilme
1988	Primeiro de abril, Brasil	Maria Letícia	Estúdio Pesquisa e Gravações Artísticas Ltda. Companhia(s) co- produtora(s): Emb	Embrafilme.

			rafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.	
1988	Dedé Mamata	Rodolfo Brandão	Cininvest Ltda.; Multiplic; United International Pictures Companhia(s) produtora(s) associada(s): CD K; Elipse	Nada consta
1989	Corpo em delito	Nuno César Abreu	NCA Produções Artísticas; Sol Cinematográfica Companhia(s) co-produtora(s): Quanta Centro de Produções; Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.	Embrafilme
1989	Kuarup	Ruy Guerra	Grapho Produções Artísticas; Guerra Filmes	Grapho Produções Artísticas; Art Films
1993	Alma corsária	Carlos Reichenbach	Dezenove Som e Imagem Produções Ltda.; Secretaria Para o Desenvolvimento Audiovisual/MINC; FINEP/MCT; Polo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal; Banco de Brasília S.A. Companhia(s) produtora(s) associada(s): Moviecenter Cinematográfica Ltda.; Secretaria	Moviecenter Cinematográfica Ltda.;

			Municipal de Cultura de São Paulo	
1994	Lamarca	Sérgio Rezende	Morena Filmes; Cinema Filmes	Riofilme
1996	As meninas	Emiliano Ribeiro	Ipê Artes Filmes	Rio Filme
1997	O que é isso, companheiro?	Bruno Barreto	Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda.; Filmes do Equador Ltda.; L. C. Barreto Ltda; Filmes do Equador Ltda. Companhia(s) co- produtora(s): Son y Corporaton of America; Columbia Pictures Television Trading Corporation Companhia(s) produtora(s) associada(s): Qua nta Centro de Produções Ltda.	Columbia
1998	Ação entre amigos	Beto Brant	Dezenove Som e Imagens Produções Ltda. Companhia(s) co- produtora(s): TV Cultura	Distribuidora de Filmes S.A. Riofilme
1998	Caminho dos Sonhos	Lucas Amberg	Amberg Filmes	UIP
1999	Dois córregos - Verdades submersas no tempo	Carlos Reichenbach	Dezenove Som e Imagens Companhia(s) co- produtora(s): TV Cultura; Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo	Riofilme

2000	A terceira morte de Joaquim Bolívar	Flávio Cândido	Flávio Cândido Da Silva	Riofilme
2002	O príncipe	Ugo Giorgetti	SP Filmes de São Paulo	Mais Filmes
2003	Casseta e Planeta - seus Problemas Acabaram	José Lavigne	Globo Filmes	Europa/ MAM
2004	Benjamin	Monique Gardenberg	Natasha e Dueto Filmes Companhia(s) co-produtora(s): Estu diosmega; Quanta; Europa Filmes Companhia(s) produtora(s) associada(s): Gullane Filmes	Riofilme
2004	A dona da História	Daniel Filho	Lereby Produções	Buena Vista
2004	Voo cego rumo ao sul	Hermano Penna	Luz XXI Cine Video Ltda	Nada consta
2005	Cabra Cega	Toni Venturi	Olhar Imaginário	Europa / MAM
2005	Quase dois irmãos	Lúcia Murat	Taiga Filmes e Vídeo	Imovision
2006	Araguaya - Conspiração do Silêncio	Ronaldo Duque	Ronaldo Duque & Associados	Polifilmes
2006	O Ano em que meus pais saíram de férias	Cao Hamburger	Caos Produções Cinematográficas	Buena Vista
2006	1972	José Emílio Rondeau	Grupo Novo de Cinema e TV	Buena Vista
2006	Eu me lembro	Edgard Navarro	Truque Produtora de Cinema TV e Vídeo	Pandora
2006	Sonhos e Desejos	Marcelo Santiago	Filmes do Equador	UIP

2006	Zuzu Angel	Sérgio Rezende	Toscana Audiovisual	Warner
2007	Batismo de Sangue	Helvécio Ratton	Quimera Filmes	Downtown
2007	Podecrer!	Arthur Fontes	Conspiração Filme	Sony
2007	Meteoro	Diego de la Texera	Cinelândia Brasil Prod.Artísticas	Imovision
2008	Os Desafinados	Walter Lima Jr	Tambellini Filmes e Prod.Audiovisuais	Downtown
2008	Corpo	Rossana Foglia e R.Rewald	Glaz Entretenimento	Pandora
2009	Topografia de um Desnudo	Teresa Aguiar	T.A.O. Produções Artísticas	T.A.O. Prod.Artísticas
2010	Em teu nome	Paulo Nascimento	Accorde Filmes Ltda.	Espaço Fimes
2010	Leo e Bia	Oswaldo Montenegro	Oswaldo Montenegro Produções Artísticas Ltda.	Copacabana Filmes

Fonte: Elaboração própria a partir de dados coletados na Agência Nacional de Cinema (Ancine) e Cinemateca Brasileira.

**Filmes documentários utilizados para a construção do gráfico 1 e
tabela 1**

ANO	TÍTULO	DIRETOR	PRODUTORA	DISTRIBUIDORA
1965	Universidade em crise	Renato Tapajós	Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP; C.A. - Cásper Líbero	Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP; C.A. - Cásper Líbero
1966	A opinião pública	Arnaldo Jabor	Sagitário Produções Cinematográficas Ltda.; Verba S.A.; Film-Indústria	Difilm Ltda.; Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Embrafilme
1978/1983	Santo e Jesus metalúrgicos	C. Kahns/A. P. Ferraz	Antonio Paulo Ferraz Produções Artísticas	Nada consta
1978	Wilsinho Galiléia	João Batista de Andrade	Raíz Produções Cinematográficas; TV Globo	Raíz Produções Cinematográficas; TV Globo
1979/1990	ABC da greve	Leon Hirszman	Leon Hirszman produções	Nada consta
1979	Braços cruzados, máquinas paradas	S. Toledo/R. Gervitz	Grupo Tarumã	Cooperativa Cinematográfica Brasileira
1979	Jari	J. Bodanzky/W. Gauer	Stopfilm	Stopfilm; Embrafilme
1980	Os anos JK: uma trajetória política	Silvio Tendler	Terra Filmes Ltda.	Embrafilme
1980	Terceiro milênio	Jorge Bodanzky	Stopfilm Ltda.	Stopfilm Ltda.; Embrafilme
1981/1982	Lutas de vida e de morte	Umbelino Brasil	UFPB - Universidade Federal da Paraíba; Arquidiocese da Paraíba	UFPB Universidade Federal da Paraíba; Arquidiocese da Paraíba
1981	Linha de	Renato	Tapiri	Cinema Distribuição

	montagem	Tapajós	Cinematográfica Ltda.	Independente
1981	Jânio a 24 quadros	Luiz Alberto Pereira	Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo Companhia(s) co-produtora(s): Álamo Laboratório de Cinematografia e Som S.C. Ltda.; Equipe	Embrafilme
1982	Primeiro de maio	S. Peó/J. C. Asbeg/L. A. Campos	Nada consta	Nada consta
1982	Lages, a força do povo	Tetê de Moraes	Embrafilme S.A.	Embrafilme S.A.; CDI - Cinema Distribuição Independente
1984	Jango	Silvio Tandler	Caliban Produções Cinematográficas; Rob Filmes	Caliban Produções Cinematográficas; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.
1984	Cabra marcado para morrer	Eduardo Coutinho	CPC - Centro Popular de Cultura da UNE - União Nacional dos Estudantes; MPC - Movimento de Cultura Popular de Pernambuco; Mapa	Gaumont do Brasil
1985	Muda Brasil	Oswaldo Caldeira	Encontro Produções Cinematográficas	Embrafilme

1985	Céu aberto	João Batista de Andrade	Raíz Produções Cinematográficas Ltda. Companhia(s) co-produtora(s): Minas Filmes; Spectrus Produções Cinematográficas; Orion; Ciclo Filmes; Sky Light Ltda.; Vídeo Cassete do Brasil; Ciclo Filmes	Embrafilme
1986	Igreja dos oprimidos	J. Bodanzky / H. Salem	Produções Cinematográficas L. C. Barreto Companhia(s) produtora(s) associada(s): Société Française de Production et de Création Audiovisuales	Embrafilme
1989	Que bom te ver viva	Lúcia Murat	Taiga Produções Visuais Ltda.; FCB - Fundação do Cinema Brasileiro Companhia(s) co-produtora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.	Embrafilme
1991	O canto da terra	P. Rufino/W. Carvalho/M. Coutinho	Casa de Cinema Companhia(s) co-produtora(s): Fundação do Cinema Brasileiro	Nada Consta
2000	Barra 68 (Sem	Vladimir Carvalho	Folkino Produções	Riofilme

	perder a ternura)		Audiovisuais	
2001	Marighella - Retrato falado do guerrilheiro	Silvio Tendler	Nada Consta	Nada Consta
2002	Rocha que voa	Eryk Rocha	Grupo Novo de Cinema e TV	M21
2004	Peões	Eduardo Coutinho	VideoFilmes Produções Artísticas Ltda.	VideoFilmes Produções Artísticas Ltda.
2004	Dom Helder Câmara - O santo rebelde	Érika Bauer	Cor Filmes SHIN	Pandora
2004	Tempo de resistência	A. Ristum/L. Paulino	Nada Consta	Nada Consta
2004	Glauber o Filme, Labirinto do Brasil	Silvio Tendler	Caliban Produções Cinematográficas	Riofilme
2005	Vlado - Trinta anos depois	João Batista de Andrade	Oeste filmes	Europa filmes
2006	Hércules 56	Silvio Da-Rin	A e A Produções Artísticas Ltda.; Diálogo Comunicação Companhia(s) co-produtora(s): Teleimage; Quanta	A e A Produções Artísticas Ltda.; Diálogo Comunicação Companhia(s) co-produtora(s): Teleimage; Quanta
2006	Caparaó	Flávio Frederico	Kinoscópio Cinematográfica	Kinoscópio
2006	Três irmãos de sangue	Ângela Patrícia Reiniger	No Ar Comunicação	Filmes do Estação
2006	O sol: Caminhan	T. Moraes/M.	Vemver Comunicação e	Riofilme

	do contra o vento	Alencar	Difusão Cultural	
2007	Memória para uso diário	Beth Formaggini	Alo Video	Pipa
2008	Condor	R. Mader	Taba Filmes Produções Audio Visual / Focus Films	Lumière
2008	Castelar e Nelson Dantas no país dos gerais	Carlos Alberto Prates Correia	Sertaneja de Cinema	Iaiá Filmes
2008	Panair do Brasil	Marco Altberg	Indiana Produções Cinematográficas	Downtown
2009	Topografia de um desnudo	Teresa Aguiar	T.A.O. Produções Artísticas	T.A.O. Produções Artísticas
2009	Cidadão Boilesen	Chaim Litewski	Palmares Produções e Jornalismo	Imovision
2009	Simonal - Ninguém sabe o duro que eu dei	C. Manoel/M. Langer/C. Leal	Jaya Produções Artísticas	Moviemobz (Rain)/Riofilme
2009	Dzi Croquettes	R. Alvarez/T. Issa	Tria Productions e Produções Artísticas Ltda.	Imovision
2010	Diário de uma busca	Flávia Castro	Tambellini Filmes e Produções Audiovisuais	Videofilmes
2010	Utopia e barbárie	Silvio Tendler	Caliban Produções Cinematográficas	Caliban
2010	Uma noite em 67	R. Terra/R. Calil	Videofilmes Produções Artísticas	Videofilmes

Fonte: Elaboração própria a partir de dados coletados na Agência Nacional de Cinema (Ancine) e Cinemateca Brasileira.

